



Arts "touristiques" en Afrique et consommateurs Occidentaux: le cas de l'artisanat d'art au Niger

Audrey Boucksom

► To cite this version:

Audrey Boucksom. Arts "touristiques" en Afrique et consommateurs Occidentaux: le cas de l'artisanat d'art au Niger. domain_other. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2009. Français. NNT: . tel-00410551

HAL Id: tel-00410551

<https://theses.hal.science/tel-00410551>

Submitted on 21 Aug 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I-Panthéon-Sorbonne

Ecole doctorale d'histoire de l'art et d'archéologie

Thèse

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris I

en Histoire de l'art

Présentée et soutenue par

Audrey BOUCKSOM

ARTS « TOURISTIQUES » EN AFRIQUE

ET

CONSOMMATEURS OCCIDENTAUX

LE CAS DE L'ARTISANAT D'ART AU NIGER

Sous la direction de

M. le Professeur Jean POLET

2009

Remerciements

Je tiens en premier lieu à adresser mes sincères remerciements à mon directeur de thèse Jean Polet, pour m'avoir introduit dans l'univers de l'art africain et m'avoir enseigné la recherche.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement les artisans et les commerçants d'objets d'art avec lesquels j'ai travaillé au Niger pour leur aide précieuse et tout particulièrement Sani, Gigo et Boderi.

Je remercie enfin toutes les personnes de mon entourage en particulier ma mère Christine, mon frère Bouz et mon compagnon Sylvain pour leur indispensable soutien au quotidien.

Un grand merci également à mes lecteurs, re-lecteurs et re-re-lecteurs : Pierre Emmanuel, Guillaume, Yan, Vavou, Franckus, Benjamin, Julie et André.

Enfin merci à Johan L'ecluse de m'avoir autorisé à imprimer les 6 exemplaires de cette thèse à Abesim sprl.

Je dédie cette thèse à mon père qui m'a donné la volonté de faire ce que je voulais vraiment.

Sommaire

Introduction.....	p.6
Partie I : De l'immuabilité à la transcendance	p.26
Chapitre 1 : Histoire de méthodologie	p.28
1.1. Histoire d'approches	p.28
1.1.1. L'approche historique	p.29
1.2.1. L'approche sociologique.....	p.32
1.2. Histoire de terrain.....	p.35
1.2.1. L'univers de l'artisanat d'art au Niger et ailleurs	p.35
1.2.2. L'univers de la demande au Niger et ailleurs	p.42
Chapitre 2 : Histoire(s) du monde de l'art « touristique »	p.48
2.1. Histoires des lieux de production et de vente	p.48
2.1.1. Niamey.....	p.48
2.1.2. Autour de Niamey (Liptako, Zarma Ganda, Zarma Tarey, et Parc du W).....	p.59
2.1.3. Agadez	p.62
2.1.4 Autour d'Agadez (Aïr et Ighazer).....	p.70
2.2. Histoires des opérateurs économiques	p.75
2.2.1. Chez les artisans	p.75
2.2.2. Chez les commerçants	p.82
2.2.3. De nouvelles organisations de producteurs et de commerçants	p.86
Chapitre 3 : Histoire des objets d'art « touristique ».....	p.90
3.1. Sur le continent africain.....	p.90
3.1.1. Les ivoires « afro-portugais », premiers cas connus d'art « touristique ».....	p.90
3.1.2. Les arts « touristiques » au XXe siècle	p.91
3.2. Antiquité et arts de reproduction au Niger	p.103
3.2.1. Objets usés et usagés	p. 103
3.2.2. Objets neufs	p.111
3.3. Histoire des innovations au Niger.....	p.114
3.3.1. Nouvelles formes	p.114
3.3.2. Nouvelles techniques	p.152
Partie II : De l'exotisme à la modernité	p.176
Chapitre 1 : Quels échanges dans le processus de créativité.....	p.179
1.1. Quelle communication dans le processus de créativité	p.179
1.2. Informateurs de goût et échanges informels.....	p.182
1.2.1. Touristes et expatriés	p.182
1.2.2. Intermédiaires commerciaux, ou comment relier l'offre et la demande	p.188
1.3 Informateurs de goût et échanges formels.....	p.193
1.3.1. Appuis institutionnels dans le secteur de l'artisanat	p.193
1.3.2. Impact des organismes d'appui dans le processus de créativité.....	p.202

1.4. Diffusion de l'information de goût	p.207
1.4.1. Par les échanges informels.....	p.207
1.4.2. Par les échanges formels.....	p.208
1.5. L'impact des échanges sur l'esthétique et sur la qualité	p.211
1.5.1. Autre qualité	p.211
1.5.2. Autres formes	p.213
1.5.3. Autres styles	p.215
Chapitre 2 : De l'art « touristique » à l'Afrodesign	p.220
2.1. L'art du Kitsch exotique	p.220
2.1.1. Les curios universels.....	p.220
2.1.2. Le kitsch universel	p.221
2.1.3. Le kitsch comme révélateur d'exotisme	p.228
2.2. Afrodesign	p.235
2.2.1. Créateurs d'art	p.236
2.2.2. Art, marchandise et modernité.....	p.241
2.2.3. Et si l'art « touristique » était du design	p.246
Chapitre 3 : Nouveaux goûts de la modernité	p.259
3.1. Arts modernes des de luxe : une tradition des nouveaux privilégiés	p.260
3.1.1. Arts modernes de luxe et idéologie occidentale.....	p.260
3.1.2. Arts modernes de luxe et idéologie africaine : Afrodesign.....	p.264
3.2. Arts « transitionnels » : une tradition de la jeunesse urbaine	p.272
3.2.1. Un mouvement musical panafricain révélateur de la jeunesse urbaine.....	p.273
3.2.2. Un « look » révélateur de la jeunesse urbaine	p.277
3.3. Arts populaire modernes : une nouvelle tradition du traditionnel	p.284
3.3.1. Les objets d'apparat : de nouvelles formes de prestige.....	p.284
3.3.2. Les objets rituels : de nouvelles formes et de nouveaux rites	p.289
3.3.3. Les nouveaux objets de la vie quotidienne	p.294
Partie III : Du bon goût et de la mythologie	p.303
Chapitre 1 : Touristes et expatriés, un mythe pour tous, une réalité pour chacun	p.305
1.1. Touristes et curios	p.305
1.1.1. Les touristes au Niger, une clientèle minoritaire	p.305
1.1.2. Curios, le destin d'un mythe	p.327
1.1.3. Entre méconnaissance et répulsion	p.333
1.2. Expatriés et Afrodesign	p.342
1.2.1. Les expatriés au Niger, la clientèle principale	p.342
1.2.2. Du mythe pour tous	p.352
1.2.3. Afrodesign, nous n'avons pas les mêmes valeurs !.....	p.362
Chapitre 2 : Les consommateurs en Occident, une autre réalité du mythe	p.370
2.1. Une exportation nécessaire	p.370
2.1.1. Les marchés extérieurs	p.370
2.1.2. Des difficultés à s'ouvrir à l'international	p.374
2.1.3. La dynamique entrepreneuriale du Château I	p.377

2.2. De spécificité des objets exportés	p.381
2.2.1. Une nouvelle peau	p.381
2.2.2. Un ancien mythe	p.396

Chapitre 3 : Le mythe de l'expertise	p.403
---	-------

3.1. L'« authenticité » de l'expertise de « bon goût »	p.403
3.1.1. La mystique du « bon goût »	p.403
3.1.2. La mystique de l'« authentique ».....	p.407

3.2. L'« authenticité » des non-connaisseurs dans le prisme de l'expertise	p.419
3.2.1. L'Afrique, c'est les masques !	p.419
3.2.2. L'Afrique, c'est la tradition !	p.421

3.3. Mythologies post-modernes	p.425
3.3.1. Mythologie post-primitiviste du « bon goût »	p.426
3.3.2. Mythologie « universaliste », captive du « bon goût »	p.438
3.3.3. Mythologie de la domination culturelle	p.446

Conclusion	p.450
-------------------------	-------

Bibliographie	p.460
----------------------------	-------

Annexes

Annexe I : essai sur l'histoire des arts « traditionnels », « réintégrés » et « populaires » du Niger	p.1
Annexe II : corpus (CD-Rom)	p.77
Annexe III : données sur les touristes et les expatriés français	p.79

Glossaire des principaux acronymes

AAAO = Afrique-Asie-Amérindiens-Océanie

AdM = Artisans du Monde

AFD = Agence Française de Développement

AFOP = Appui à la Formation Professionnelle (programme de coopération bilatérale entre le Niger et la France)

AFVP = Association Française des Volontaires du Progrès

APAS = Association Pour les Artisans du Sahel

BALD = Bureau d'Animation et de Liaison pour le Développement

CCAIAN= Chambre de Commerce d'Agriculture, d'Industrie et d'Artisanat du Niger

CCFN = Centre Culturel Franco-Nigérien (Niamey et Zinder)

CCOG = Centre Culturel Oumarou Ganda (Niamey)

CE = Commerce Equitable

CMAN = Centre des Métiers d'Art de Niamey (Niamey)

CTMCP = Centre Technique des Métiers du Cuir et des Peaux (Niamey)

DANI = Développement de l'Artisanat au Niger (programme de coopération bilatérale entre le Niger et le Luxembourg)

DED = Service Allemand de Coopération

DPA = Département de la Promotion de l'Artisanat (au Ministère du tourisme et de l'artisanat du Niger)

DTH = Département du Tourisme et de l'Hôtellerie (au Ministère du tourisme et de l'artisanat du Niger)

FED = Fond Européen de Développement

FIMA = Festival International de la Mode Africaine

FNAN = Fédération Nationale des Artisans du Niger

GTZ = Coopération Technique Allemande pour le Développement

NIGETECH = Programme de Formation Professionnelle et Technique

ONT = Office National du Tourisme (Niger)

ONG= Organisation Non Gouvernementale

PAA = Programme d'Appui à l'Artisanat (programme de coopération bilatérale entre l'Allemagne et le Niger)

PNDA = Politique Nationale de Développement de l'Artisanat

PRHAN = Projet de Réadaptation à Base Communautaire des Aveugles et Autres Personnes Handicapées (CARITAS Niger)

SAAz = Service de l'Artisanat d'Agadez

SCAC = Service de Coopération et d'Actions Culturelles de l'Ambassade de France

SIAO = Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou

SPA = Service de Promotion de l'Artisanat (à la Chambre de Commerce, d'Agriculture, d'Industrie et de l'Artisanat du Niger)

URC = Union Régional des Coopératives (Agadez)

Introduction

La notion d'« art touristique »¹ aussi connue sous le nom d'« art d'aéroport »² est une notion qu'on peut qualifier d'oxymoron, car ce groupe de mots réunit deux termes qui sont en apparence contradictoires. En effet le mot « art » possède une connotation positive en tant que noble pratique, ce qui n'est pas le cas du mot « touristique » qui se rapporte depuis ces dernières décennies et de façon réductrice au seul tourisme de masse qui est appréhendé comme vile activité³.

1. Le sujet choisi : l'art dit « touristique »

Les arts contemporains non-occidentaux

L'ouvrage de base concernant cette notion est *Ethnic and Tourist Art : Cultural Expressions from the Fourth World* (1976). Dans l'introduction de ce livre collectif intitulée *Arts of Fourth World*⁴, l'ethnologue N. Graburn présente les différentes catégories d'arts contemporains⁵ produits par ceux qu'il appelle le Quart-monde. Selon lui, « le Quart-monde est l'ensemble des noms donnés aux peuples aborigènes ou autochtones dont le territoire est tombé au sein des frontières nationales et de l'administration technobureaucratique des pays du 1^e, 2^e, et 3^e Monde. C'est ainsi qu'il y a des peuples sans pays propres, des peuples qui sont en général en minorité et dans l'impossibilité de diriger le cours de leur vie collective. »⁶ De ce point de vue et en ce qui concerne le continent africain, les peuples autochtones peuvent être considéré comme les dominés tombés dans des frontières et sous une administration bureaucratique créées par les colonisateurs (français, anglais...) qui leur ont imposé leurs visions politiques, sociales et culturelles.

Néanmoins je n'utiliserai pas le terme « Quart-monde » qui est trop polémique et obsolète⁷ mais je lui préférerai les mots « non-occidentaux » ou « AAAO »⁸, en

¹ Tourist art, Graburn, 1976

² Airport art, McEwen, 1966

³ A la différence du voyageur d'antan, le touriste moderne (souvent réduit au seul tourisme de masse) est souvent appréhendé comme une personne passive et superficielle, qui ne prend pas garde à l'environnement culturel et naturel du pays hôte.

⁴ Graburn N., 1976, pp.1-32

⁵ Lorsqu'on utilise le terme « arts contemporains », il s'agit de l'ensemble des différents types de productions d'art plastique qui sont produits de nos jours et non d'un courant spécifique de l'art contemporain comme le courant de l'art naïf ou l'ensemble de la production artistique d'artistes tels que Basquiat, Ousmane Sow, etc.

⁶ Graburn N., 1976, p.1

⁷ Le terme « Quart Monde » a été inventé dans les années 1960 pour désigner les peuples vivant sous

tant que pendants de la notion « Occidentaux ». Ce terme est ici utilisé dans son sens le plus récent, c'est-à-dire de citoyens de l'un des pays membre de l'OTAN⁹ appréhendés aujourd'hui plus globalement comme les pays les plus développés de la planète. De plus je n'emploierai pas les notions de « dominants » et de « dominés » également trop connotées car propre à la période coloniale pour le continent africain mais je tenterai d'aborder cette problématique de l'influence des uns sur les autres en terme d'échange, car si l'Occident influence l'Afrique, l'Afrique influence aussi l'Occident, sans oublier que ces deux entités font partie intégrante d'un monde de plus en plus globalisant où les échanges entre les différents continents sont exponentiels.

Les catégories d'art établies par Graburn ont été reprises avec quelques variantes et plus spécifiquement pour le continent africain par l'historienne de l'art S. Vogel dans l'article *Extinct Art : Inspiration and Burden* et la préface de l'ouvrage collectif *African explorers* (1991) puis par l'archéologue J. Vansina dans son article *Arts and Society since 1935*¹⁰ (1993). Selon ces trois auteurs, les arts contemporains non-occidentaux peuvent être classifiés de la sorte :

le seuil de pauvreté comme pendant au terme Tiers-monde qui désignait à sa création par l'économiste et démographe Alfred Sauvy l'ensemble des pays de la planète n'appartenant ni au bloc communiste ni au bloc occidental.

⁸ Terme générique utilisant les initiales des mots Afrique, Asie, Amérindiens et Océanie, et désignant ces continents.

⁹ L'OTAN est une organisation politico-militaire créée à la suite de négociations entre les signataires du traité de Bruxelles (la Belgique, la France, le Luxembourg, les Pays-Bas et le Royaume-Uni), les États-Unis et le Canada ainsi que cinq autres pays d'Europe Occidentale invités à y participer (le Danemark, l'Italie, l'Islande, la Norvège et le Portugal), pour organiser l'Europe face à un éventuel relèvement de l'Allemagne et contre l'Union Soviétique après la Seconde Guerre mondiale. Puis d'autres pays ont rejoint l'OTAN au fur et à mesure dans la lutte contre le bloc de l'est notamment la RFA en 1955. A la fin des années 1990, beaucoup d'anciens pays du bloc de l'Est comme la Pologne (1999) ou la Roumanie (2004) ont rejoint l'OTAN.

¹⁰ Vansina J., 1993, pp.582-632

<u>Auteurs</u> <u>/Catégories</u>	N. Graburn	S. Vogel	J. Vansina
Arts traditionnels	Arts traditionnels classiques qui évoluent avec le temps dans la forme et dans la technique, destinés aux populations locales.	Lorsqu'un village continue à réaliser une vieille forme d'art ou un objet ayant une ancienne fonction.	Sculptures, peintures rurales, figuratives ou géométriques qui sont toujours produites et qui sont encore réalisées par les deux tiers de l'Afrique. Ces objets sont souvent utilitaires.
Arts assimilés ou Arts fonctionnels	Formes nouvelles d'art apparues au contact entre les dominants et les dominés, destinées aux populations locales.	Arts communs multiethniques ayant de nouvelles fonctions et de nouvelles idéologies.	Non évoqué
Arts en extinction	Cas d'objets d'art en extinction ou en déclin.	Arts traditionnels qui ne sont plus utilisés mais qui continuent à inspirer les artistes contemporains et à symboliser l'héritage et l'unité nationale.	Non évoqué
Arts de reproduction ou Arts commerciaux	Arts qui regroupent les standards esthétiques de l'art traditionnel mais qui sont destinés à être vendu	Les arts de reproduction et de souvenir sont des productions stéréotypées de l'art africain ancien créées en fonction des goûts occidentaux. Les producteurs d'art	Non évoqué
Arts de souvenirs ou Arts touristiques	Arts où le profit motive la création au détriment des standards esthétiques classiques pour satisfaire les consommateurs étrangers et où l'intérêt de l'artiste est motivé par le profit financier.	touristique vendent souvent de la camelote en réponse à une vision primitive de l'Afrique par les Occidentaux.	Arts destinés aux clients étrangers. Les sujets sont anecdotiques et exotiques. Le style est figuratif, simplifié et à moitié européen.
Arts populaires ou Arts urbains	Formes d'art réalisées par une élite qui reprend les formes européennes mais dont le sens est approprié à la culture locale	Il s'agit soit de peintures faites pour la vente soit d'un « art pour l'art » dans un style rappelant le graphisme des BD et l'imagerie de la publicité.	Il s'agit surtout de peintures murales qui décorent les maisons en ville. Le style est figuratif et décoratif. Ce sont des portraits et des sujets historiques. On trouve également des peintures sur toile, d'enseigne et de pub ou encore des objets d'arts religieux comme les statues en ciment
Arts assimilés ou Arts internationaux ou Arts académiques	Formes d'art imitées de celles de l'envahisseur.	Arts faits par des artistes ayant suivi une formation académique ou des artistes travaillant selon le style des professeurs et des chefs de file européens.	Arts réalisés par des artistes ayant été formés selon les principes occidentaux des Beaux arts. Les clients sont aussi bien des Africains que des Occidentaux.

Je me référerai dans cette étude à ces différentes catégories sans lesquelles la notion d'art « touristique » africain n'a pas lieu d'être. En effet c'est son statut d'art destiné aux touristes qui fait de l'art « touristique » une catégorie artistique qui diffère des arts traditionnels, populaires et assimilés. De plus dans cette classification, il est à noter la porosité des différentes catégories. Graburn le souligne d'ailleurs lui-même : « Beaucoup de formes d'art s'intègrent dans plus d'une catégorie à la fois étant donné que leur finalité est multifonctionnelle »¹¹. Il prend l'exemple des peintures sur écorce que réalisent les aborigènes d'Australie pour enseigner aux jeunes l'histoire des mythes, et qu'ils revendent ensuite aux collectionneurs et aux musées. Vansina le signale à son tour en expliquant que « ces catégories ne sont pas totalement exclusives. Les objets traditionnels peuvent glisser vers celle des arts touristiques comme c'est le cas des sous-verres du Sénégal dont la conséquence fut une augmentation importante des prix, mettant de côté la clientèle locale. »¹² C'est pourquoi je présente en Annexe I un historique des arts « traditionnels », « populaires » et « assimilés » au Niger, étude qui était nécessaire pour définir ce qu'on peut considérer aujourd'hui comme de l'art « touristique » nigérien tout en gardant à l'esprit que l'art, en tant qu'élément historique, est en perpétuelle mutation.

Les arts « touristiques » non-occidentaux

L'art « touristique », d'où qu'il soit, est une forme d'art à but commercial distribué dans le pays hôte pour la consommation des touristes et représentant des images stéréotypées du pays visité et de sa nation. Au sein de cette production, on peut distinguer deux types :

- l'art de reproduction qui imite les standards esthétiques de l'art ancien comme les reproductions de masques *Kpélié* des Sénoufo qu'on trouve dans les grandes villes africaines ou celles du David de Michel Ange diffusées en Italie.

- l'art de souvenirs qui est un art d'innovation. Il est une invention de nouveaux standards esthétiques destinée à satisfaire les envies des acheteurs étrangers. Par exemple, les statuettes d'éléphant ou de girafe qu'on retrouve un peu partout en Afrique ou les stylos ornés d'une tour Eiffel qu'on dénicherait dans les boutiques des lieux touristiques parisiens.

¹¹ Graburn N., 1976, p. 8

¹² Vansina J., 1993, p.585

Ce qu'on appelle les arts « touristiques » africains (et plus largement non-occidentaux) diffèrent des arts touristiques occidentaux en trois points. Tout d'abord il s'agit essentiellement d'une production locale, souvent réalisée par des petites structures de production comme l'atelier. De ce fait le producteur d'objets « touristiques » africain a souvent la possibilité de rencontrer directement l'acheteur étranger et, dans le cas de l'art de souvenirs qui a particulièrement attiré mon attention, il peut alors l'interroger pour tenter d'identifier ses goûts et ses envies. Par cet « échange symbolique esthétique »¹³ l'acheteur étranger participe à l'introduction de nouveaux matériaux, formes et techniques dans la création de l'art de souvenir. Deuxièmement, les objets issus de cet échange sont hybrides car influencés par les goûts des étrangers qui sont, et c'est là la dernière particularité, dans leur grande majorité des Occidentaux. Il faut souligner que le caractère hybride qui caractérise cette production n'est pas une particularité de l'art « touristique » puisque l'art « assimilé » est influencé (« pollué » diront certains) par l'Occident mais cela n'en fait pas pour autant un art « touristique » car il reste destiné en majorité à la population locale.

De ce point de vue, les arts « touristiques » AAAO peuvent être appréhendés comme destinés aux consommateurs occidentaux. Mais, ces consommateurs que les spécialistes du sujet ont trop facilement jugés comme étant des « touristes » ne sont pourtant pas uniquement des voyageurs de passage mais aussi des expatriés et des consommateurs en Occident. De ce fait les arts « touristiques » non-occidentaux ne peuvent être exclusivement abordés comme un révélateur des goûts des touristes pouvant intéresser certaines problématiques révélées par la sociologie du tourisme mais doivent plutôt être appréhendés comme un révélateur des rapports entre l'Occident et le reste du monde.

L'art « touristique » africain sera donc analysé, ici, dans ce sens. De ce fait je prendrai en considération les arts assimilés car ils sont à la fois hybrides et destinés à satisfaire les consommateurs occidentaux et comme on le verra, participent à un même processus d'échange esthétique et symbolique entre l'Afrique et l'Occident.

¹³ Jules-Rosette B., 1984, p.28

2. Les mots choisis : consommateurs occidentaux et artisanat d'art

Qui sont les consommateurs occidentaux ?

Commençons par des questions d'ordre étymologique. Le mot consommateur est issu du mot latin *consummare* « additionner, achever »¹⁴ qui signifie « personne qui achève ». À partir du XVIII^e siècle, ce mot prend le sens plus spécifique de « client » (personne qui requiert des services ou achète des choses contre de l'argent). Dans ce sens le consommateur peut être soit un grossiste, soit une personne physique ou une personne morale qui utilise à titre personnel un bien (alimentaire ou non-alimentaire) ou un service. Néanmoins dans cette étude il s'agira, selon la logique de la définition économique, principalement des consommateurs finaux.

Depuis l'après-guerre, le terme consommateur rentre dans le cadre spécifique du concept de « société de consommation » où l'achat d'objets non essentiels prend tout son sens. En effet, une société de consommation est une société dans laquelle le niveau moyen de revenus est suffisamment élevé pour satisfaire, en plus des besoins considérés comme essentiels, des dépenses que certains jugent superflues. Cela concerne par exemple le fait d'accumuler des biens (par plaisir, pression sociale ou publicitaire) et de les utiliser ou juste les montrer (pour des raisons esthétiques ou autres). Son symbole et son fer de lance est l'objet « consommable » qui s'use et/ou qu'il faut renouveler. L'art pour les touristes a une place de choix dans ce concept car le consommateur achètera des souvenirs dont il n'a souvent aucune utilité et renouvèlera son stock en fonction des voyages qu'il effectuera.

Traitée dans le cadre de la problématique des arts « touristiques », l'entité « Occidentaux » doit se diviser en trois catégories distinctes : les résidents occidentaux dans les pays africains, les touristes voyageant dans les pays africains et les résidents en Occident qui achètent des objets africains. En effet ces trois types de consommateurs n'achèteront pas et n'utiliseront pas nécessairement les biens de la même manière, comme il en sera question par la suite.

¹⁴ Depuis le XVI/XVIII^e siècle le terme consommation est utilisé dans le sens de “utiliser, détruire”, il résulte de la confusion ancienne de consommer et de consumer “faire disparaître à l'usage” dans ce sens ce terme est plus adapté aux biens alimentaires qui sont détruits à l'usage de même que les services. Néanmoins le terme consommer au sens originel est courant à tous les moments de l'histoire (consommer le mariage).

Les résidents occidentaux en Afrique sont des expatriés¹⁵, c'est-à-dire des individus résidant dans un autre pays que le leur (leur patrie). En Afrique, le terme expatrié est souvent usité pour désigner spécifiquement un occidental vivant dans un pays africain. Les expatriés lors de leur séjour vont acheter des objets produits localement, comme objets utilitaires, décoratifs ou comme souvenir.

Les touristes sont des personnes qui voyagent pour le travail ou parcourent pour leur plaisir, un lieu autre que celui où ils vivent habituellement¹⁶. En Afrique, et de même que pour les expatriés, le terme touriste est généralement utilisé pour évoquer un occidental voyageant dans le pays. Les touristes achèteront généralement des objets dans les pays qu'ils visiteront comme souvenir de leur séjour.

Certains résidents en Occident vont acheter des objets d'artisanat d'art africain exportés dans leur propre pays comme des objets de décoration ou utilitaire. Ces personnes seront ici appelées les consommateurs (d'objets africains) en Occident. Il faut remarquer que les touristes de retour de vacances comme les expatriés ayant fini leur mission à l'étranger peuvent devenir ce type d'acheteurs ou l'avoir été avant leur départ.

C'est pourquoi lorsque j'utiliserai le terme d'art « touristique », je lui accolerai automatiquement des guillemets, car du point de vue de cette étude cette forme d'art n'est pas uniquement achetée par les touristes mais aussi par les expatriés et les consommateurs en Occident.

Qu'est ce que l'artisanat d'art ?

Si la distinction entre les différents acheteurs occidentaux sera ici de mise, ce ne sera pas le cas pour ce qui est des « produits artisanaux » et des « œuvres d'art ».

En effet la distinction entre art et artisanat est confuse dans le contexte de l'art africain. Comme le souligne M. Saley, en Afrique « l'artisanat n'est pas seulement un mode d'activité économique, c'est aussi une mentalité, une façon de concevoir la place de l'homme par rapport au produit, un mode de travail bien spécifique, qui échappe dans une certaine mesure aux contraintes de la société industrielle (...). Un fait important est à noter : au Niger, en Afrique, on ne peut pas tracer de frontière

¹⁵ Emprunté aux mots Latins *ex* (« en dehors de ») et *patria* (« le pays »)

¹⁶ Dans ce sens, le tourisme regroupe à la fois le tourisme de détente et celui d'affaire, néanmoins cette étude a été centrée sur le tourisme de détente pour des raisons pratiques expliquées dans la partie I.

précise entre la notion d'art pur et celle de l'artisanat, entre la fonction utilitaire et la fonction esthétique, entre celle de l'artiste et l'artisan. Ces deux catégories de production sont unifiées dans le cadre d'un même système de pensée et conception religieuse. (...) En résumé, l'art africain n'est pas l'art suivant la conception occidentale »¹⁷.

Du point de vue de la théorie de l'esthétique occidentale qui fait une distinction entre l'art (majeur) et l'artisanat (mineur) et par laquelle l'artiste est considéré comme plus créatif et plus individualisé que l'artisan, la majorité des artistes/artisans africains d'hier et d'aujourd'hui sont vus comme des producteurs mineurs. En prenant en compte la distinction entre art et artisanat, « le risque est que nous validions les termes qui requièrent pourtant une déconstruction (voir Faris 1998). Des difficultés similaires ont été mises en avant dans les années 1980 par Rozsika Parker et Griselda Pollock (1981) à propos de la révision féministe des standards du discours historique sur l'art. Elles argumentent en faveur de la déconstruction de la classification conventionnelle des arts en un genre majeur et mineur ("beaux" arts et arts "appliqués") car ces hiérarchies ont dévalorisé l'art des femmes. »¹⁸ Dans ce cas et celui des arts non-occidentaux, une déconstruction des distinctions établies et considérées comme allant de soi dans la discipline de l'histoire de l'art est donc nécessaire afin d'aborder sur une base dépourvue au maximum de préjugés des créations jugées comme artisanales et/ou mineures.

En ce qui concerne les arts dit « touristiques », la déconstruction de la classification conventionnelle des arts est d'autant plus nécessaire que cette nomenclature procède à une autre distinction : celle entre art et marchandise. En effet « l'un des principes au cœur du discours, soutenu par les musées, les mécènes et les collectionneurs est qu'il existe une différence entre les objets esthétiques qui doivent leur existence à une impulsion créatrice et ceux produits dans le seul but d'être vendus. Le grand art, pense-t-on, doit être dénué de toute motivation d'ordre commercial, car sinon l'œuvre se retrouve réduite au statut de mobilier d'intérieur. »¹⁹ De ce fait l'art « touristique » en tant que production destinée exclusivement à la vente est d'autant plus considéré comme un non-art voire comme un non-artisanat

¹⁷ Saley M. 1984, p.7

¹⁸ Steiner C.B., Ruth B.P., 1999, p.5

¹⁹ Littlefield Kasfir S., 1999, p. 102

puisqu'il est appréhendé comme une production de masse et industrielle. Or comme on le verra, cet aspect est loin d'être aussi évident.

Le choix de l'expression « artisanat d'art » a donc pour but d'insister sur la manière dont je tente d'aborder les notions d'art et d'artisanat suivant une autre conception que la conception occidentale reçue, c'est-à-dire en abordant ces deux entités, en apparence contradictoires, comme un tout. De plus, cette notion est utilisée dans la nomenclature des institutions publiques africaines pour définir ce que Nous appelons art « touristique ». Le terme « artisanat d'art » est ainsi usité pour définir spécifiquement l'un des trois différents types d'« artisanat » africain.

Au Niger les services spécialisés dans la Politique Nationale de Développement de l'Artisanat (PNDA)²⁰ définissent l'artisanat comme « l'ensemble des micros et petites entreprises produisant un bien et un service, et dont l'essentiel appartient au secteur informel. Le secteur informel étant lui-même défini comme l'ensemble des entreprises ne faisant pas de déclaration statistique et fiscale, et qui par conséquent, sont réputées ne pas avoir de comptabilité permettant de calculer leur contribution au bénéfice industriel et commercial (BIC). »²¹ Cette très large définition de l'artisanat a imposé une distinction entre l'artisanat de production et l'artisanat de service.

Ce dernier regroupe toutes les activités de prestation de service comme le transport de voyageurs et de marchandises par les petits voyageurs (taxi-brousse), les services rendus aux ménages et aux entreprises (mécanique, lingerie, photographie) et la petite restauration.

L'artisanat de production se divise en deux sous-groupes : l'artisanat utilitaire qui est l'une des composantes les plus importantes de l'artisanat nigérien, regroupant la poterie, la ferblanterie, la sparterie, l'habillement, la transformation des produits agro-pastoraux, et la fabrication de matériel agricole. Il est dit utilitaire, parce que c'est l'artisanat qui concourt le plus à la satisfaction des besoins et des pratiques locales. Néanmoins il faut souligner qu'une partie de la production d'artisanat utilitaire nigérienne en particulier la sparterie, la poterie, et l'habillement tombe dans la catégorie artisanat d'art quand il s'agit de produits destinés aux Occidentaux.

²⁰ Il existe un glossaire des principaux acronymes p. 6

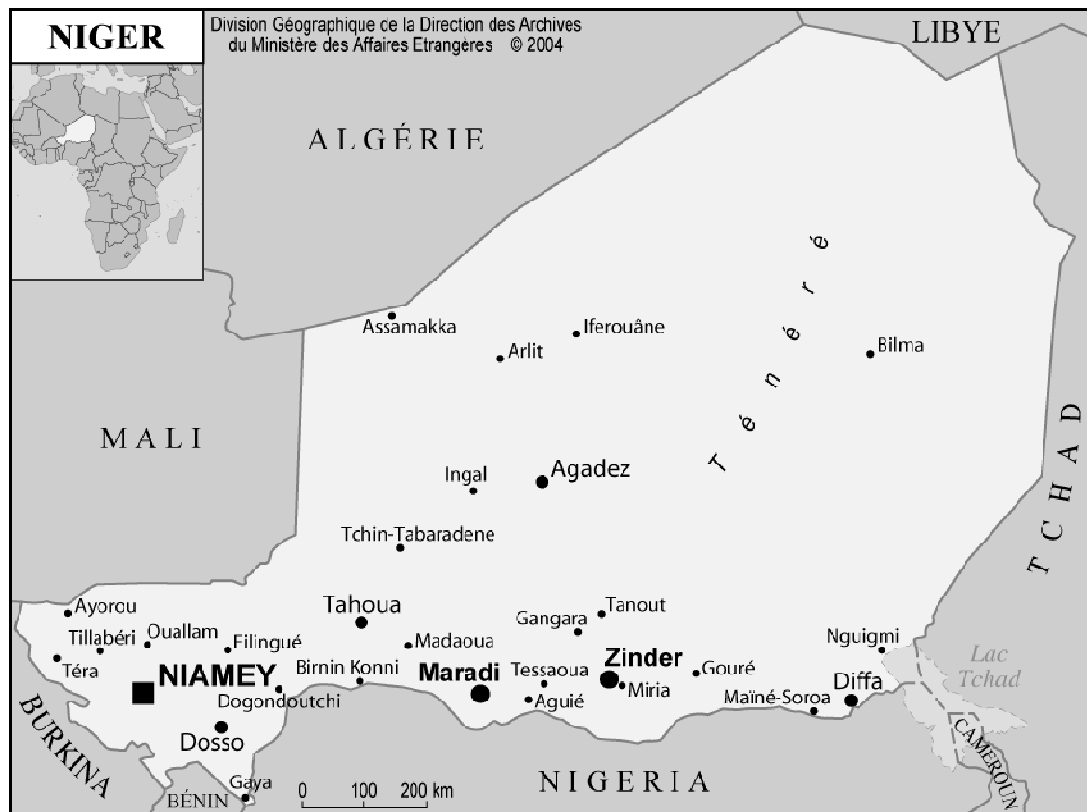
²¹ Hama H.M., 2002, p.6

L'artisanat d'art est enfin défini dans le mémoire de DESS de H.M. Hama, actuel directeur de la direction de la promotion de l'artisanat à la section départementale d'Agadez en tant que « produits, comme ceux de la maroquinerie, de la bijouterie ou de la sculpture sur pierre fortement empreints d'exotisme, (qui) sont pour l'essentiel destinés à la clientèle étrangère, composée majoritairement de touristes (...). Certains préfèrent parler d'artisanat culturel ou encore d'artisanat touristique »²²

3. Le site choisi : le Niger

Le Niger est un pays d'Afrique de l'Ouest situé entre l'Algérie et la Libye au Nord, le Tchad à l'Est, le Nigeria et le Bénin au Sud, le Burkina Faso et le Mali à l'Ouest. Ce pays d'une superficie de 1 267 000 Km² possède un relief peu accidenté au sud, une immense pénéplaine de plateaux sahéliens traversés par des collines dunaires. Au sud-ouest, la région de Niamey est traversée, sur 500 kilomètres, par le fleuve Niger, troisième fleuve africain après le Nil et le Congo. Le Sahara couvre les deux tiers du nord du pays et comprend de vastes ensembles montagneux : les plateaux tubulaires du nord-est (Djado, Manguéni, Tchigai) et l'Aïr, massif volcanique émergeant des sables du grand erg du Ténéré qui déploie ses montagnes sur 400 kilomètres de long du nord au sud et 200 kilomètres de large.

²² Hama H.M., 2002, p.7



Carte 1 : Le Niger

Source : site internet de l'ambassade de France au Niger (www.ambafrance-ne.org)

Histoire contemporaine

Les premiers Européens à entrer dans cette région d'Afrique sont les explorateurs allemands Heinrich Barth dans le cadre d'une exploration organisée par le gouvernement britannique en 1850 et Eduard Vogel chargé par ce même gouvernement en 1853 d'acheminer des fournitures à Heinrich Barth. Ce dernier en route vers Tombouctou visita entre 1851 et 1855, les villes d'Agadez, Tessaoua, Gazoua, Gouré, Miria, Zinder, Say, N'Guigmi et les oasis du Kavar. Vogel le rejoignit à Kouka dans le Bornou. Un autre explorateur allemand, Nachtigal, partit cette fois pour le compte de la Prusse en 1869 pour le Bornou qu'il atteignit en 1871 après être passé par le Kavar, Agadem et N'Guigmi.

Durant les années 1890, la conquête coloniale française commença notamment avec la Mission Foureau-Lamy dans l'Aïr entre 1898 et 1900 et la mission Voulet-Chanoine, une expédition particulièrement meurtrière de la conquête coloniale française qui débuta en 1899.

Les Français firent du Niger un territoire militaire en 1900, administré à partir de l'ancien sultanat de Zinder. Il devint une colonie française en 1922. En 1927, cette colonie fût administrée à partir de Niamey pour rééquilibrer les pouvoirs économiques et politiques locaux, diminuer le poids de la communauté haoussa de Zinder ainsi que l'influence du nord du Nigéria. En 1946, le Niger devint territoire d'outre-mer, puis république autonome en 1958, et accéda à l'indépendance le 3 août 1960. Hamani Diori (1916-1989) fut alors élu président par l'Assemblée nationale.

Le 15 avril 1974 le président Diori fut renversé par un coup d'État militaire et exilé dans l'est du pays. Le Niger fut alors gouverné par un *Conseil militaire suprême*, dirigé par le lieutenant-colonel Seyni Kountché qui décéda de maladie le 11 novembre 1987. Cette période fut marquée par la grande famine de 1984 qui toucha en particulier le nord du pays. Seyni Kountché fut remplacé par Ali Saïbou, son chef d'état-major qui fut élu président en 1989 après le vote d'une nouvelle constitution ramenant les civils au pouvoir, mais dans le cadre d'un parti unique : le Mouvement national pour la société de développement (MNSD). Sous son mandat, des affrontements entre des réfugiés touareg rapatriés de Libye et l'armée éclatèrent. La répression fit de nombreux morts (massacre de Tchín-Tabaraden) en mai 1990 et en juin 1991, une rébellion touareg commença avec une offensive contre les forces gouvernementales dans le nord du pays ; elle durera officiellement jusqu'à la signature des accords de paix en 1995.

Une nouvelle constitution fut approuvée en 1992 par référendum et des élections générales furent organisées en février 1993 dont sortit victorieux le partie de l'Alliance des forces du changement (AFC) avec Mahamane Ousmane.

Le 27 Janvier 1996 l'armée reprit de nouveau le pouvoir avec le putsch du colonel Ibrahim Baré Maïnassara. Il se présenta alors comme candidat indépendant aux élections présidentielles qu'il organisa et remporta. Sous sa présidence, la crise économique entraîna des grèves de fonctionnaires et d'étudiants et des mutineries dans l'armée, qui vers avril 1999 débouchèrent sur la chute du président, assassiné par ses propres gardes sur l'aérodrome de Niamey. Son successeur, le commandant Daouda Mallam Wanké, chef de la garde présidentielle conduisit le pays pendant une période dite de transition qui dura 9 mois.

En novembre 1999, Tandja Mamadou, ex-militaire et leader du MNSD NASSARA, l'ex-parti unique, fut élu au suffrage universel à la tête du pays pour un mandat de 5 ans. Il a été réélu en 2004 et reste l'actuel Président du Niger.

Les habitants

La population nigérienne est estimée en l'an 2001 à 10,8 millions d'habitants : son taux d'accroissement annuel s'élève à 3,3%²³.

Deux peuples forment les trois quarts de la population nigérienne: les Haoussa et les Zarma-Songhaï, habitant au sud du Niger. Les autres peuples qui se déploient au nord et nord-est sont les Touareg, les Toubou et les Arabes ainsi que les Kanouri à l'extrême Sud. Les Peul sont disséminés sur tout le territoire et les Gourmantché occupent l'extrême Ouest du pays.

Les Haoussa, établis entre la zone du Dallol Maouri et celle de Zinder, vivent dans le centre et l'est du pays avec une aire culturelle largement étendue au Nigeria. Ils représentent plus de 50% de la population nigérienne. Au Niger ce peuple se divise en cinq groupes culturels : les Goberawa (zone de Maradi), les Aderawa (zone de Tahoua), les Kourfeyawa (zone de Filingué), les Tyngas (zone de la vallée du Niger) et les Maouri (zone de Dongondoutchi). Du VIIe au Xe siècle, les Haoussa auraient migré de l'Aïr vers la zone qu'ils habitent aujourd'hui entre le Niger et la Bénoué (Nigeria) où ils fondèrent quatorze cités autonomes dont les plus connues sont Doura, Kano, Rano, Katsina, Gobir, Zaria et Biram. A l'époque médiévale, ces cités étaient à la fois des citadelles fortifiées, des marchés caravaniers et des centres de production artisanale importants dans lesquels fut mis en place un système économique dont le commerce²⁴ et l'agriculture étaient équilibrés avec les activités artisanales. Les ateliers artisanaux étaient très développés dans ces cités en particulier à Kano où ils prenaient la forme de véritables manufactures de tissage et de maroquinerie, les *Sanaa*. Encore aujourd'hui les artisans haoussa (*dan sanaa*) sont réputés pour leur travail du cuir en particulier la cordonnerie. Ils pratiquent aussi la décoration dealebasse et d'objets utilitaires en bois (tabourets, cuillères). Dans le cadre de la production d'artisanat d'art les artisans haoussa sont spécialisés dans les produits de maroquinerie (nupieds, pouf, sac...) qu'ils vendent à Niamey, Zinder et Maradi

Les Zarma et Songhay occupent la zone du fleuve à l'ouest du pays (incluant les Wogo et les Kourteïs, habitants du bord du fleuve Niger et de ses îles). Ils

²³ Dernier recensement général de la population et de l'habitat en date au Niger au moment où je m'y trouvais.

²⁴ D'où le fait que plus de 25 millions de personnes parlent actuellement le Haoussa alors que les Haoussa ne sont que 6 à 8 millions

constituent 22% de la population nigérienne. Les Songhay sont les habitants autochtones de la zone. Ils sont répartis sur une portion le long du fleuve Niger autour de la ville de Tillabéri (Liptako). Les Zarma sont probablement venus du nord de l'empire Songhay au temps de Soni Ali Ber (XVe siècle) et se sont installés dans le Zarmaganda (au nord-est du fleuve) qui porte leur nom. Puis plusieurs groupes sont descendus plus au Sud pour recouvrir une zone allant de Ouallam (sud de Tillabéri) à Dosso. Les artisans zarma-songhay sont réputés pour le tissage de couvertures ainsi que pour la poterie réalisée par les femmes. Une partie de cette production est adaptée au marché « touristique » (nappes, serviettes en coton, amphores, pots de fleur...). Dans la zone du fleuve, les Zarma-Songhay cohabitent avec les Touareg du fleuve et les Peul. Les familles de forgerons touareg de cette zone, les *garasa*, sont les plus actives dans le secteur de l'artisanat d'art en particulier la maroquinerie teinte réalisée par les femmes (sacs, coussins).

Les Touareg (qui se nomment *Kel Tamasheq*)²⁵ peuplent surtout les zones désertiques et représentent environ 11% de la population nigérienne. Certains sont éleveurs et d'autres sont devenus agriculteurs dans l'Aïr où les jardins n'ont cessé de croître depuis les années 1970. Différents groupes culturels se déploient au Niger : les Kel Aïr (Zone d'Agadez), eux-mêmes divisés en 9 sous-groupes, les Kel Gress (zone de Tahoua), les Ioulimmiden (zone de Tchín-Tabaraden) et les Touareg du fleuve. Ces groupes ont en commun une organisation sociale qui distingue trois castes principales : les *imajeren*, ou caste noble, les *imrad*, ou caste tributaire, et une caste de serviteurs noirs, les *iklan*. Les membres de cette dernière caste sont habituellement appelés « *bella* » au sud du Niger. On peut aussi mentionner l'existence d'une caste de marabouts à laquelle appartiennent des familles n'ayant pas de vocation guerrière, et enfin la caste des forgerons, *inaden* (sing. *enad*). S'ils produisent tous les objets dont les Touareg ont besoin, les hommes *inaden* sont réputés pour leur travail de métal en particulier la bijouterie alors que les femmes sont spécialisées dans la maroquinerie.

Les forgerons touareg kel gress et surtout kel Aïr sont les artisans les plus actifs dans le secteur de l'artisanat d'art au Niger en particulier dans le domaine de la bijouterie en argent. De plus dans la région d'Agadez plusieurs milliers de

²⁵La grande majorité des noms de peuples africains étant communément utilisés de manière invariable, j'ai pris sur moi d'en faire de même pour les Peul et les Touareg dans un souci d'homogénéisation.

femmes touareg ont été formées à la réalisation de vanneries destinées à l'exportation vers l'Europe. Les maroquinières agadéziennes réalisent aussi de nombreux objets en cuir pour le marché « touristique ».

Il faut souligner que la plupart des habitants d'Agadez, ceux qu'on appelle les Agadéziens, sont d'origines variées. Avec l'installation définitive en 1430 du sultan de l'Aïr, Ilisawan dit Al Fakhi, à Agadez²⁶ cette localité devint une ville carrefour de première importance. Sa population hétérogène comprenait des Haoussa (Goberawa) habitant l'Aïr avant l'arrivée des Touareg, les gens de Katsena venus certainement avec les caravanes et formant une colonie de commerçants, des Touareg représentant les tribus du Privilège et du Pacte²⁷. Au XVIe siècle, des colonies songhay s'installèrent notamment à Agadez qui était également de plus en plus fréquentée par des marchands arabophones venus du nord et regroupés dans plusieurs quartiers de la ville. Les descendants de cette population cosmopolite forment aujourd'hui les Agadéziens, qui s'ils parlaient jusqu'au XIXe siècle un dialecte qui mélangeait les langues songhay, haoussa et tamasheq sont aujourd'hui haoussaphones.

Les Peul (qui se nomment Fulani ou Fula) représentent 10% de la population nigérienne et sont disséminés au sud et au centre depuis la frontière du Mali jusqu'à celle du Tchad. Au Niger il y a deux groupes culturels distincts, les Foulbé et les Wodabé (aussi connus sous le nom de Bororo), eux-mêmes divisés en dix lignages. Les Wodabé sont certainement le groupe peul le plus original aux yeux des Occidentaux car une partie d'entre eux continue à nomadiser avec leur troupeau de zébus et parce qu'ils ont gardé des coutumes propres comme la fête du *Gerewol* et du *Worso*. Les Wodabé n'ont pas de castes d'artisans, chacun pratique à ses heures

²⁶ Selon la tradition orale, Younous, le premier sultan de l'Aïr serait venu d'Istanbul au début du XVe siècle à la requête des Touareg de l'Aïr auprès du sultan turc pour qu'il leur fournisse un Amènokâl (chef suprême). Il semble plus probable selon Adamou Aboubacar, que l'anarchie grandissante et les menaces des empires noirs au début du XVe siècle poussèrent les Touareg de l'Aïr à choisir un arbitre. Afin que celui-ci soit impartial on choisit un étranger, probablement de noble origine maraboutique. Aussi pour empêcher qu'un enfant né d'une femme touareg ne prit parti pour la tribu de sa mère, on n'autorisait pour la succession au trône que les enfants nés de femme captive. Les premiers sultans n'avaient pas de résidence permanente et menaient une existence nomade à Assodé, puis dans la région de Tadeliza qu'ils abandonnèrent pour celle de Tin Chamane et finirent par s'installer définitivement à Agadez (A. Adamou, 1979).

²⁷ Les Sandal, première confédération touareg importante de l'Aïr maintenant presque inexistante, sont à l'origine de la création du sultanat d'Agadez. Ils s'étaient érigés en groupe du « privilège et du pacte » et ne suivaient leur sultan que par noblesse et par déférence et pour qu'il les traite avec égard et les honore avant toutes les autres tribus (A. Adamou, 1979, p. 49)

perdues le travail du cuir et la broderie, activité spécifique aux femmes²⁸. Certains d'entre eux appartenant aux lignages des Gojawa (zone de Tchín-Tabaradene), des Bingawa, (zone d'In-Gall), et des Bigorawa (zone d'Abalak) se sont spécialisés dans l'artisanat d'art. Ils réalisent des bijoux en cuir et des broderies sur des supports adaptés à l'utilisation occidentale (coussins, dessus de lit...) qu'ils vendent à Niamey et Agadez.

Les 7% de la population restante regroupent les Toubou, les Kanouri, les Arabes et les Gourmantché. Les Toubou (qui se nomment Téda ou Daza) peuplent la frange est et nord-est du pays. Les Téda habitent dans l'arrondissement de Bilma jusqu'au Djado et les Daza occupent le massif du Termit jusqu'à N'Guigmi au bord du lac Tchad. La majorité des Toubou pratique l'élevage extensif et dans les oasis l'agriculture, de façon secondaire. Leurs artisans, les *azza*, travaillent le métal et le cuir et les femmes pratiquent la sparterie et la poterie. Mais l'artisanat toubou au Niger est absent du secteur de l'artisanat d'art.

Les Kanouri habitent le sud-est du Niger de Tanout jusqu'à Diffa. Les différents groupes les représentant sont les Manga vivant dans la zone entre Zinder et Maïné Soroa, les Dagara dans les régions du Koutous et du Damergou, et les Mobeur au Sud-est de Diffa²⁹. Beaucoup pratiquent l'élevage de chevaux et l'agriculture. Les régions habitées par les Kanouri ont été entièrement ou partiellement sous l'autorité de l'empereur du Bornou jusqu'à la fin du XIXe siècle. Les artisans kanouri travaillent le métal, néanmoins ils ne participent pas actuellement à la production destinée au marché « touristique ». Leur absence dans ce secteur, comme celle des Toubou, s'explique par le fait qu'ils sont peu nombreux et qu'ils habitent en périphérie loin des grandes villes touristiques de Niamey et d'Agadez.

Les Arabes vivent en majorité dans les départements de Tahoua, Zinder, Diffa et Agadez. Ils partagent avec les Touareg, les Toubou et les Peul la vocation de pasteur mais sont avant tout de grands commerçants parlant l'Arabe et dont les ancêtres sont venus de Libye. D'autres ont pour origine le Yémen et la Turquie au temps de l'empire Ottoman et du Califat. Malgré leur éparpillement sur le territoire nigérien ils ont maintenu la pratique de leur langue et de leur culture grâce aux

²⁸ Observation personnelle

²⁹ Les Boudouma, habitants des îles du lac Tchad, parlent une langue qui leur est propre le Yédina.

écoles coraniques et aux lycées franco-arabe. Ils ne produisent pas ou peu d'artisanat au Niger.

Enfin les Gourmantché (qui se nomment *Bimba*) sont très peu nombreux au Niger avec une aire culturelle largement étendue au Burkina Faso. Au Niger ils vivent dans l'arrondissement de Say et Téra, sur la rive droite du fleuve. Leur artisanat y est peu développé.

Économie et artisanat

En termes d'indice de développement humain (IDH), le Niger est classé parmi les pays les moins avancés du monde (PMA). En effet l'IDH du Niger (0,38) le renvoie à la 173^{ème} place (sur 177) au classement du PNUD. Le PIB annuel par habitant est de 440\$ américains. Comme pour la plupart des pays de cette catégorie, l'économie repose essentiellement sur l'agriculture et l'élevage qui occupent près de 87% de la population.

Depuis l'indépendance, le développement économique du pays s'est largement appuyé sur la rente de l'uranium. Mais au milieu des années 1980, le retournement des cours mondiaux de l'uranium³⁰ combiné à des conditions climatiques particulièrement dramatiques a entraîné une crise économique profonde qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui.

La crise de l'uranium, aggravée par les difficultés de l'économie agricole, favorisa le développement du secteur informel, devenant ainsi, après l'agriculture et l'élevage, le secteur d'activité le plus important de l'économie nigérienne. « Aujourd'hui ce secteur contribue pour environ 30% dans la formation du PIB et occupe une population active estimée à plus de 900 000 personnes. »³¹

L'apport de l'artisanat dans le développement de ce secteur a été très appréciable, car c'est de lui que découlent majoritairement les activités productrices qui sont à la base de la croissance. En effet l'ensemble du secteur artisanal nigérien toutes branches confondues (artisanat d'art, utilitaire, et de service) serait à la base de près de 500 000 emplois et d'un chiffre d'affaires d'environ 200 000 milliards de

³⁰ La crise du marché de l'uranium a commencé au début des années 1980 et s'aggrava avec l'arrivée sur le marché de l'uranium provenant de l'Europe orientale (URSS, Tchéquie). Cela entraîna une forte diminution de la production d'uranium dans le monde qui passe de 45 000t en 1980 à 29 000 tonnes en 1990

³¹ Hama H.M., 2002, p.3

Francs CFA selon le programme DANI³². « A la direction de la Promotion de l'Artisanat (DPA), on estime aujourd'hui que le secteur de l'artisanat participe à hauteur de 20% dans la formation du PIB, avec une croissance annuelle de 2,5%. Ce chiffre doit être cependant pris avec prudence, parce qu'il ne repose sur aucune base fiable, et mieux, il est resté le même depuis 1990. »³³ Néanmoins sur la base de ces chiffres, l'artisanat apparaît, après les secteurs de l'agriculture et de l'élevage, comme le plus grand employeur au Niger. On admet donc que l'artisanat est un secteur générateur de revenus. Et c'est pourquoi beaucoup pensent que le secteur constitue un facteur de lutte contre la pauvreté. Et de ce fait de nombreux programmes de développement (bilatéraux, multilatéraux, d'ONG) appuient ce secteur.

Néanmoins, le secteur de l'artisanat nigérien est sous la coupe de nombreuses contraintes à la fois internes, notamment l'atomisation du secteur et l'indisponibilité des matières premières et intrants de qualité ainsi qu'externes liées aux préjugés socio-culturels, à l'insuffisance du cadre juridique, des mécanismes institutionnels, du cadre législatif et réglementaire et de financements adaptés.

Concernant plus spécifiquement le milieu de l'artisanat d'art, le pays réunirait selon les statistiques de la DTH en 2000, 2097 emplois formels dans ce secteur avec un chiffre d'affaires d'environ 2,6 milliards de F CFA. Ce nombre est incomplet puisqu'il ne prend pas en compte les artisans travaillant dans le secteur informel qui sont près de 7000 au Niger, selon mes recherches. Il faut remarquer que les chiffres présentés dans cette étude restent très aléatoires du fait de l'informalité du secteur artisanal et du manque d'études nationales sur ce sujet, qui ne permet pas de réaliser un comptage précis des artisans. Dans le domaine spécifique de l'artisanat d'art, le problème majeur est comme me l'a fait remarquer notamment Ibrahim Hamidal, président du Centre des arts et métiers d'Abarakan, que « les artisans ont peu d'activité car ils n'arrivent pas à écouler leurs produits ». En somme ils manquent de débouchés au niveau local et international.

4. Les questions choisies

Il va maintenant être question des différentes problématiques abordées dans le cadre de cette étude.

³² Hama H.M., 2002, p. 12

³³ Hama H.M., 2002, p. 11

En Afrique, les différents styles d'art « touristique » produits aujourd'hui sont récents. En effet la production d'art « touristique » s'est largement accrue à la période coloniale, pour suivre une augmentation exponentielle à partir des années 1960 avec le tourisme moderne, et continue d'être une production importante de l'Afrique contemporaine. Du fait de cette récente émergence, l'art « touristique » a un intérêt pour l'histoire de l'art africain du point de vue stylistique. W. Bascom explique : « Pour ceux qui sont intéressés par les aspects de continuité et de changements dans les cultures africaines, je maintiens depuis longtemps qu'il (l'art touristique) représente une importante opportunité pour l'étude des changements de styles. »³⁴ Dans cette logique, je me suis demandé : **Quelles sont les transformations stylistiques et formelles qui ont vu le jour dans le cadre de la production d'objets « touristiques » depuis le début du XXe siècle au Niger ?**

De plus en tant qu'art qui reflète la rencontre entre les Occidentaux et les Africains au XXe siècle, il était aussi indispensable de s'interroger sur : **Quelles ont été les incidences des influences occidentales sur ce type d'art (et sur les autres formes d'art) ?**

Les problématiques liées plus spécifiquement à l'esthétique ont également attiré mon attention. L'art « touristique » est considéré en général par les historiens de l'art, qui n'ont jamais daigné lui accorder une véritable étude, comme une sorte d'art ersatz aux allures de production industrielle. Pour reprendre les propos de l'historienne de l'art S. Vogel : « Les objets touristiques sont faits en série, et sont largement répétitifs, souvent presque identiques. (...) La faiblesse de l'art touristique en tant que forme d'expression artistique est due à son inhérente malhonnêteté. (...) Si l'art touristique est souvent vite fait mal fait, c'est en partie à cause des idées qu'ont les étrangers sur ce que doivent être les arts primitifs. »³⁵ **La question est de savoir si l'art « touristique » est en effet un art « faible » de mauvaise qualité et peu innovant?**

La sociologue B. Jules Rosette explique : « l'analyse de l'art touristique est une contribution précieuse pour l'étude des échanges culturels. Le monde de l'art touristique est un microcosme exposant le processus de changement socio-économique ; il engendre, reflète et matérialise beaucoup de transitions sociales et culturelles qui prennent place dans les différentes communautés de l'Afrique

³⁴ Bascom W.R., 1976, p. 309

³⁵ Vogel S., 1993, p. 236

contemporaine et dans les sociétés qui achètent des objets d'art. De plus, il permet de démontrer le processus de médiation culturelle entre le Tiers-monde et la scène internationale ou plus explicitement entre l'Afrique et l'Occident. »³⁶ La question est de savoir **ce que l'analyse ethnologique de l'art touristique révèle comme transformations socio-culturelles des sociétés africaines contemporaines au contact des Occidentaux?**

Selon l'historien J. Vansina l'art « touristique » « doit être considéré comme un sujet important par les historiens, car il matérialise tout particulièrement un message authentique qui est destiné en partie aux touristes mais aussi au public local, même s'il n'est pas l'acheteur de cette production »³⁷ En considérant que l'analyse de l'art « touristique » est un outil révélateur des transformations socio-culturelles des sociétés contemporaines africaines, il en découle une autre interrogation: **Est-ce que les Occidentaux sont les seuls consommateurs d'art « touristique »? Et si non, qui sont les Africains qui achètent aussi ce type de produits ?**

Au niveau symbolique, l'art « touristique » reproduit selon S. Vogel « les stéréotypes de l'Afrique ancienne pour satisfaire les goûts et espérances des étrangers. »³⁸ Ainsi l'art « touristique » devient un miroir révélateur de nos sociétés en tant qu'outil permettant de mettre en avant nos idées reçues sur l'Afrique et ses arts. Cet aspect a été traité autour des problématiques suivantes : **Quelles images le grand public occidental a-t-il des objets d'art « touristiques » africains et de ses producteurs ?**

Enfin lors de ma recherche de DEA j'avais pris connaissance d'un article de E. Schildkrout³⁹ à propos de l'invention de l'art mangbetu. Il s'agit de représentations féminines du début du XXe siècle bien connues dans le monde des spécialistes, dont le caractère érotique et exotique a été exacerbé par les artistes mangbetu pour satisfaire les goûts de la demande européenne de l'époque. Ainsi, peut-on considérer l'art mangbetu comme une ancienne forme d'art « touristique » alors qu'il est reconnu par les spécialistes comme un art « traditionnel ». L'ambiguïté du statut de l'art mangbetu m'a conduite à m'interroger sur le

³⁶ Jules-Rosette B., 1984, p.9

³⁷ Vansina J. , 1993, p.592

³⁸ Vogel S., 1993, p. 236

³⁹ Schildkrout E., 2000, pp.109-126

fonctionnement de l'expertise. **Sur quels critères précis les experts occidentaux se basent-ils pour affirmer qu'un objet donné appartient à la catégorie des arts « traditionnels » ?**

Ainsi, dans une première partie sera-t-il question de la méthodologie employée pour cette recherche, de la description détaillée du terrain et du corpus abordé sous l'angle de l'histoire de l'art.

La deuxième partie sera consacrée à l'analyse esthétique et ethnologique des arts « touristiques » nigériens et plus généralement africains. Il sera tout d'abord question du processus de créativité par lequel le producteur crée des objets au contact de la clientèle occidentale, puis je m'attacherai à la déconstruction du terme « art touristique » et enfin il s'agira de mettre en avant ce que l'analyse ethnologique de l'art « touristique » nigérien révèle comme transformations au sein de cette société et plus généralement en Afrique.

La dernière partie s'attachera à la dimension symbolique de l'art « touristique » par l'analyse des goûts des Occidentaux en matière d'objets « touristiques » africains, du point de vue des touristes, des expatriés et des consommateurs en Occident. Le dernier chapitre abordera enfin la question de l'expertise.

Partie I : De l'immuabilité à la transcendance

Dans le cadre de cette étude, j'évoquerai les sociétés que nous appelons « traditionnelles » en tant que sociétés transcendantes. Ce terme compris sous l'angle de la philosophie existentialiste met en avant qu'« il n'y a pas d'autre justification de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert »¹, alors que le monde occidental enferme l'existence de ces sociétés dans le passé. Ainsi notre monde leur impose de s'assumer comme l'Autre : on prétend les figer en objet, et les vouer à l'immanence, puisque leur transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience souveraine.

La tradition n'est pas immobile, elle ne reste pas *dans* mais elle *surpasse*, *transgresse*, *dépasse*, on peut ainsi dire qu'elle avance et, par cela, qu'elle change. Que la tradition se caractérise par une redéfinition incessante ou par un rapport constant à des références passées, elle n'est jamais figée. De ce fait, l'Histoire des sociétés ne se caractérise pas par un avant (traditionnel) et un après (moderne) mais par une continuité transcendée.

Afin de rendre compte de cette « continuité transcendée », j'insisterai sur la dimension historique des objets analysés dans cette partie, notamment ceux présentés dans le corpus. Pour cela, je me suis référée à diverses données chronologiques tout en analysant les changements stylistiques en fonction des apports de chacun des acteurs actifs dans le domaine de l'art dit touristique (consommateur, marchand et artisan/artiste) au cours du siècle dernier. Je me suis également concentrée sur la nécessité de nommer les artistes/artisans qui me sont apparus comme ayant eu un rôle dans ces transformations ; ces hommes et ces femmes qui, comme les autres, peuvent prétendre à figurer dans le registre universel de l'histoire de l'art.

¹ De Beauvoir S., 1949, p. 33

Chapitre I : Histoires de méthodologie

Le choix de la méthodologie a un impact important sur le traitement du sujet d'étude d'autant plus que bien souvent différentes disciplines sont habilitées à traiter des mêmes sujets qu'elles aborderont de façon différente et pour lesquels elles mettront en avant des aspects distincts.

1.1. Histoire d'approches

La littérature la plus abondante abordant l'art « touristique » concerne le système de production et de fabrication des objets d'« art touristique » (Ben-Amos, 1971 ; Richter, 1980 ; Ross et Reichert, 1983, Silver, 1979). Il existe aussi des articles sur l'histoire de l'art « touristique » en Afrique (Mount, 1973 ; Bascom 1976 ; Vansina, 1993). D'autres concernent l'utilisation de l'image de l'Afrique dans la production d'art « touristique » (Kasfir, 1999, Schilkrou, 1999, 2000). Quelques ouvrages décrivent le mécanisme d'échanges commerciaux qui transporte les objets africains au reste du monde (Crowley D., 1970, 1974) dont le livre très détaillé de B. Steiner, *African Art in Transit* (1994).

Une seule étude analyse le processus d'échanges culturels qui se met en place entre producteurs africains et acheteurs occidentaux dans la création d'innovations au sein du système de production de l'art dit touristique : *The Message of Tourist Art : an African Semiotic System in Comparative perspective* (1984) de B. Jules-Rosette. Dans cette recherche, l'art « touristique » est considéré comme un système sémiotique africain² analysé sous l'angle d'un processus de communication entre les touristes occidentaux et les artistes/artisans africains qu'elle appelle « producteurs d'images » ; ceux-ci tentent de représenter une image de leur culture qui correspond à celle, exotique, des consommateurs³. Dans cet ouvrage l'auteur s'interroge sur l'influence des Occidentaux sur des producteurs d'art « touristique » (sans distinguer les différents acheteurs occidentaux) en tentant de répondre aux questions suivantes : Quelles relations persistent entre le but des producteurs d'image et les espérances des consommateurs et comment les créateurs d'images projettent-ils l'information sur leur culture auprès des étrangers ?

² Ce sujet qui a été traité en premier en 1977 par Paula Ben-Amos dans l'article : Pidgin Language and Tourist Art, *Studies in Anthropology of Visual Communication* 4 (2), p. 128-139

³ Jules-Rosette B., 1984, p. 1

D'aucuns ne mettent pas en avant la transcription des transformations socio-culturelles des sociétés africaines dans l'analyse des arts « touristiques », de même qu'ils ne rendent pas compte des spécificités de goûts des différents types d'acheteurs occidentaux pour ces objets et, par la même, de leurs variations esthétiques en fonction de ces mêmes types de demandes. De plus, aucune analyse historique d'une aire donnée n'a été réalisée sur l'art « touristique » et ses créateurs.

1.1.1 L'approche historique

Du point de vue de l'histoire de l'art, l'analyse des arts passe nécessairement par une recherche historique dans le but de mettre en avant les transformations culturelles des sociétés à travers les changements de formes et les innovations stylistiques.

1.1.1.1 La question de l'échange

Toutes les sociétés, en contact avec d'autres, se transforment en s'échangeant du matériel, des objets et des idées. D'ailleurs, le mot « échanger » est issu de « changer » du latin tardif *cambiare* qui signifie « troquer » ; ce dernier prend le sens de « transformer », « se transformer » en ancien français. Le vecteur essentiel du changement est la rencontre entre les cultures. Et les arts africains n'ont pas été exclus de cette règle. Ils ont changé comme partout aux contacts de leurs voisins et d'autres peuples plus éloignés (Orient, Moyen Orient). A ce titre, de nombreux exemples d'échange entre les peuples africains sont mis en avant dans l'ouvrage de Bravman *Open frontiers, the mobility of Art in Black Africa* (1973).

En ce qui concerne les échanges entre l'Afrique et l'Occident, ils sont bien plus anciens que la période coloniale. « Depuis le XVe siècle, quand les premiers Portugais explorèrent la côte ouest de l'Afrique, les artistes africains adoptèrent pour leur propre utilisation : les perles de verre, les miroirs, les peintures et les teintures, l'aluminium, le cuivre et les clous de cuivre, les habits de coton, le papier et d'autres matériaux européens. Ils furent aussi rapides à reproduire dans des genres traditionnels : des pistolets, des casques, des bicyclettes, des bracelets de montres, des pipes à tabac, des boîtes d'allumettes, des bouilloires à thé et des bouteilles de gin.»⁴ Mais c'est avec la colonisation à la fin du XIXe siècle que ces rencontres entre l'Occident et l'Afrique se sont largement amplifiées. « Il est évident que l'art africain a changé rapidement sous

⁴ Bascom W.R., 1976, p. 303

la pression de l'acculturation. Bien que ces changements se soient prolongés sur plusieurs siècles, la place du changement semble avoir grimpé de manière spectaculaire durant le siècle dernier en suivant la partition du pouvoir colonial en Afrique. (...) Le textile, la poterie, la vannerie, le travail du métal et même la sculpture sur bois ont été submergés par les plastiques et autres biens manufacturés importés de l'extérieur. »⁵ C'est à cette période et aux contacts des Occidentaux et de leurs arts qu'est né ce qu'on appelle aujourd'hui « l'art touristique ».

De ce fait, comme le souligne B. Jules-Rosette, l'art « touristique » doit être considéré « comme une production d'histoire sociale et économique et comme un système de communication qui ébauche les relations du passé et du présent entre l'Afrique et le reste du monde. »⁶ C'est pourquoi je considère l'art « touristique » comme aussi important que le reste de la production dite « traditionnelle » car il participe tout autant à l'histoire de l'art du continent africain. D'autant plus qu'étudier un phénomène récent permet d'obtenir certaines informations qui, dans le cas d'une production plus ancienne (en particulier pour les sociétés de transmission orale), ne pourraient être acquises. En rencontrant les artisans/artistes qui sont à l'origine d'innovations artistiques, on comprend plus aisément leurs intentions originelles, ce qui les a inspirés dans la création de nouveaux styles. Si le créateur n'est plus de ce monde, l'innovation est souvent assez récente pour que les autres artisans et les commerçants d'objets d'art puissent connaître les origines de la création.

1.1.1.2 Les aspects ethnocentriques de la question

Comme le souligne S. Price, « l'importance de la dimension chronologique dans l'étude des arts plastiques (occidentaux) est frappante : dans la plupart des guides d'universités, on trouve le mot histoire dès qu'il s'agit de discipline telle que la peinture, la sculpture, et l'architecture. L'idée même que nous nous faisons de l'art est inséparable de sa chronologie historique. »⁷ Pourtant nous n'abordons pas sous cet angle les productions non-occidentales que nous taxons de « traditionnelles ». Les arts « traditionnels » de ces sociétés sont jugés comme des « arts ancestraux » pour lesquels il n'existe pas de chronologie historique⁸. Ce rejet de l'histoire est visible

⁵ Bascom W.R., 1976, p. 307

⁶ Jules-Rosette B., 1984, p.29

⁷ Price S., 1995 (réédition de 1989), pp.91-92

⁸ Cela concerne tous les arts appelés « traditionnels », néanmoins pour ceux de l'Occident, ils ont comme particularité de ne plus être produits ou alors à titre folklorique.

dans de nombreux musées et de nombreux ouvrages, en particulier de vulgarisation, qui présentent les objets d'art non-occidentaux sous un angle anhistorique.

Pour en revenir à des critères d'ordre étymologique, si à l'origine le mot « tradition » emprunté au latin *traditio* « action de transmettre » maintient le fait que la tradition se transcende, car elle se « trans – met », à partir du XVII^e siècle le sens de ce mot est modifié par l'ajout de : « récits plus ou moins légendaires, relatifs au passé »⁹. Dans ce sens, le terme tradition renvoie au passé et à la notion d'immuabilité car dans cette définition la notion de changement en est effacée. Les légendes sont considérées comme figées et évoquant des histoires révolues. Vu sous cet angle, les sociétés dites « traditionnelles » sont jugées comme des sociétés qui n'ont pas évolué¹⁰.

Cette considération de la tradition immuable procède du même schéma que celui de l'utilisation du terme « ethnie » pour définir les nations non-occidentales. Le terme « ethnie », qui vient du Grec *ethnos*, signifie peuple, nation. À partir du XVIII^e siècle ce mot ainsi que celui de « tribu »¹¹ (en français) est employé spécifiquement pour désigner les peuples non-européens. « Si ces termes ont acquis un usage massif, au détriment d'autres mots comme celui de « nation », c'est sans doute qu'il s'agissait de classer à part certaines sociétés en leur déniaient une qualité spécifique. Il convenait de définir les sociétés amérindiennes, africaines et asiatiques¹² comme autres et différentes des nôtres en leur ôtant ce par quoi elle pouvait participer d'une commune humanité. »¹³ Dans les deux cas, l'Occident transcende ses sociétés en objet, et les voue à l'immanence. Autrement dit et pour reprendre les propos de B. Jewsiewicki « c'est l'observateur – l'Occident qui invente son primitif (son Vendredi) à sa propre mesure. »¹⁴

Jusque dans les années 1930, les objets africains et plus largement AAAO étaient ainsi rangés dans la catégorie dénigrée des curiosités « exotiques ». Puis sous l'impulsion de l'ethnographie classique¹⁵ et de l'anthropologie, ils furent considérés comme ayant un attrait en tant qu'objets témoins de la culture de l'Autre. Néanmoins

⁹ Baumgartner E., Ménard P., 1996, p. 788

¹⁰ De même pour les « arts traditionnels » européens, sauf que dans ce cas, les arts qu'on range dans cette catégorie ne sont plus produits ou alors à titre folklorique.

¹¹ Quant au terme « tribu », du latin *tribus* il signifiait sous l'antiquité « division du peuple romain » puis à partir du X^e siècle il désignait les 12 peuples issus des 12 tribus d'Israël, et donc plus généralement était un synonyme du mot « peuple » (Baumgartner E., Ménard P., 1996).

¹² Ainsi que les sociétés océaniques

¹³ Amselle J.L., 1999 (réédition de 1985), p.14

¹⁴ Jewsiewicki B., 1991, p.194

¹⁵ Apparue à la fin des années 1930.

ces disciplines ont eu tendance à se former « sur la base du rejet de l'histoire »¹⁶ en appréhendant les arts AAAO comme des objets appartenant à « la tradition » et non en tant que formes d'art participant à l'histoire des sociétés.

Parallèlement, sous l'impact des artistes et écrivains modernes, ces « objets de curiosité » glissèrent dans la catégorie esthétique des « arts primitifs ». Ainsi de nos jours et malgré leur statut d'objet « Autre », les arts dits « traditionnels » sont considérés comme esthétiquement dignes du monde de l'art. Par contre, les productions d'art « touristique » sont jugées comme « vulgaires » car destinées à la vente. De ce fait la dimension historique de l'art « touristique » est d'autant moins abordée que la plupart des spécialistes lui dénie généralement le statut d'art. L'histoire des arts « touristiques » est ainsi laissée pour compte, et dans cinquante ans il sera sûrement trop tard pour reconstituer cette histoire et une fois encore on laissera croire, comme pour leurs prédécesseurs, que ces objets n'ont pas d'histoire.

1.1.2 L'approche sociologique

Toutes les études sur l'art « touristique » citées précédemment englobent sous le terme « étranger » exclusivement (ou presque) les touristes puisque l'objet d'art « touristique » est abordé comme « une marque de souvenir du voyage du touriste »¹⁷. Or comme on l'a déjà remarqué, il existe chez les acheteurs occidentaux, des touristes, des expatriés et des consommateurs en Occident. De plus les consommateurs africains ne sont pas pris en compte dans ces études qui considèrent l'art « touristique » comme exclusivement (ou presque) destiné à la clientèle occidentale.

1.1.2.1 La question de goût

Compte tenu de ces différents « à priori » sur l'art « touristique » je me suis focalisée sur la prise en considération des différents types d'acheteurs de l'art « touristique », m'entraînant à analyser leurs particularités et leurs points communs. Ici, la question du goût est centrale. Je me suis donc basée sur les travaux sociologiques sur le goût de Pierre Bourdieu, en particulier *La distinction* (1989) qui prédispose « les goûts à fonctionner comme des marqueurs privilégiés de la “classe” »¹⁸.

¹⁶ Amselle J.L., 1985 (réédition de 1999), p.11

¹⁷ Jules-Rosette B., 1984, p. 3

¹⁸ Bourdieu P., 1979, p. II

Selon lui, le goût est une disposition qui sert « à établir ou à marquer des différences par une opération de distinction »¹⁹. Bourdieu souligne également : « la rencontre avec les œuvres d'art n'a rien du coup de foudre que l'on veut y voir d'ordinaire et (...) l'acte de fusion affective, d'*Einfühlung*, qui fait le plaisir d'amour de l'art, suppose un acte de reconnaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif, d'une compétence culturelle. »²⁰. De ce point de vue, une opération de déchiffrement est mise en place par les acheteurs occidentaux qui leur permet d'apprécier distinctement les objets d'art africain en fonction de leur patrimoine cognitif et culturel. Autrement dit, les consommateurs d'artisanat d'art africain procèdent à une opération différente de distinction selon qu'ils soient touristes, expatriés, acheteurs en Occident ou acheteurs africains.

Le décodage de l'œuvre d'art passe par son analyse esthétique mais aussi symbolique. Ainsi en analysant le goût des acheteurs occidentaux en matière d'objets africains et plus spécifiquement d'art « touristique », il m'a été possible d'en préciser les différentes normes symboliques et les différentes mythologies de l'art et des peuples africains qu'elles engendrent.

S'il m'était difficile d'utiliser le goût en tant que marqueur social pour les acheteurs occidentaux d'objets d'art « touristique » africain, clientèle trop spécifique, il m'était possible d'identifier cet aspect pour la demande africaine. Ainsi l'analyse de la demande en matière d'objet touristique a-t-elle permis de révéler certains aspects des changements socio-culturels de la société nigérienne depuis la colonisation.

1.1.2.2 Les aspects ethnocentristes de la question

Les théories du goût ne peuvent être départies de la science du beau. Le goût détermine la norme esthétique de l'objet. « Concevoir une science du Beau, c'est déterminer des lois, des règles, des canons chargés de définir ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. C'est donc faire de la beauté, l'expression d'une rationalisation objective. »²¹

Les questionnements sur l'esthétique commencent dès l'Antiquité avec Aristote et surtout Platon qui a posé les fondements métaphysiques non seulement d'une définition

¹⁹ Bourdieu P., 1979, p.543

²⁰ Bourdieu P., 1979, p. III

²¹ Somé R., 1998, p. 147

de l'art mais encore de l'esthétique en général²² Des philosophes tel que Kant au XVIIIe siècle, puis Hegel au XIXe siècle s'inspireront de la définition de l'esthétique de Platon dans l'élaboration de ce qu'on appelle aujourd'hui l'esthétique moderne qui fait encore guise de référence dans notre capacité à distinguer *ce qu'est une œuvre d'art*.

Les principes de l'esthétique moderne sont aujourd'hui remis en question sous l'impact du pluralisme géographique et social. Pourquoi ? Car cette approche esthétique est profondément ethnocentriste « c'est-à-dire que nous regardons les œuvres non-occidentales avec nos yeux et nos critères d'Occidentaux. »²³. En effet, lorsque Kant explique que, à la différence de l'art, l'artisanat est reproductible et de ce fait lui est inférieur dans son élaboration de classement, il ne prend pas en compte les spécificités culturelles propres aux peuples non-européens, car « pour un sculpteur ashanti (et beaucoup d'autres), le modèle bien connu de l'imitation n'est pas considéré comme trompeur ou dégradant, mais plutôt, comme une pragmatique économique et une logique de légitimation de la compétence d'un prédécesseur (s'il s'agit d'un modèle ancien) ou permettant de rendre hommage à un homologue artiste (dans le cas d'une innovation récente) »²⁴. De même quand Hegel explique que les représentations des Chinois et des Egyptiens sont des formes inadéquates à la « vérité » (c'est-à-dire au sujet conscient en soi), cela montre que « l'esprit, c'est-à-dire la religion dont parle Hegel, est le christianisme qui, dans son principe, contient le bien et en conséquence la "vérité" »²⁵. Ici est mise en avant « la difficulté pour la théorie esthétique – telle qu'elle s'est développée après son émergence dans les Lumières à partir de l'idéalisme allemand en particulier celui de Kant, - de saisir, de comprendre et d'expliquer toutes formes artistiques qui apparaissent à travers le monde. Cette difficulté est encore plus accrue dans la mesure où beaucoup d'expressions artistiques non-européennes sont devenues un patrimoine culturel occidental. »²⁶

Néanmoins, malgré les limites démontrées de l'approche esthétique kantienne et hégélienne, notamment par des scientifiques comme Goodman, Heidegger, Benjamin ou Danto, c'est encore sous cet angle que sont perçus les objets de ces cultures appréhendées comme « Autres », par de nombreux experts. J'en veux pour preuve que malgré quelques rares expériences comme celle du Smithsonian's Museum of Natural

²² Somé R., 1998, p. 139

²³ Chavaribeyre A., 1997, p. 86

²⁴ Littlefield Kasfir S., 1992, p. 45

²⁵ Somé R., 1998, p. 166

²⁶ Somé R., 1998, p. 188

History²⁷ les conservateurs de musées exposant des œuvres AAAO continuent à « oublier » de se référer aux peuples créateurs. Par exemple, on demande rarement l'avis des créateurs africains pour savoir quels masques méritent d'être qualifiés de « chef-d'œuvre » et, comme le souligne S. Price, « les indiens d'Amérique du Sud ne sont généralement pas requis comme experts pour décider quelles plumes seront mises au premier plan dans les musées. »²⁸ Ce qui fait dire à Y. Michaud que « c'est bien la montée du pluralisme à la fois géographique (entre les cultures) et social (au sein des cultures) qui aujourd'hui dérange ceux qui parlent de *crise des critères* et courent après leur prétendue vérité. »²⁹

1.2. Histoire du terrain

1.2.1 L'univers de l'artisanat d'art au Niger et ailleurs

Pour pouvoir reconstituer l'histoire des arts « touristiques » du Niger, il était nécessaire de passer du temps sur place afin de récolter des informations, inexistantes dans les livres. Je suis donc partie habiter au Niger pendant deux ans et demi (octobre 2003-avril 2006). La durée de mon séjour a été un grand atout pour mener à bien cette recherche, car il faut du temps pour s'habituer au pays et surtout rencontrer des personnes de confiance, sans qui un travail de ce type ne peut aboutir.

1.2.1.1 Le repérage

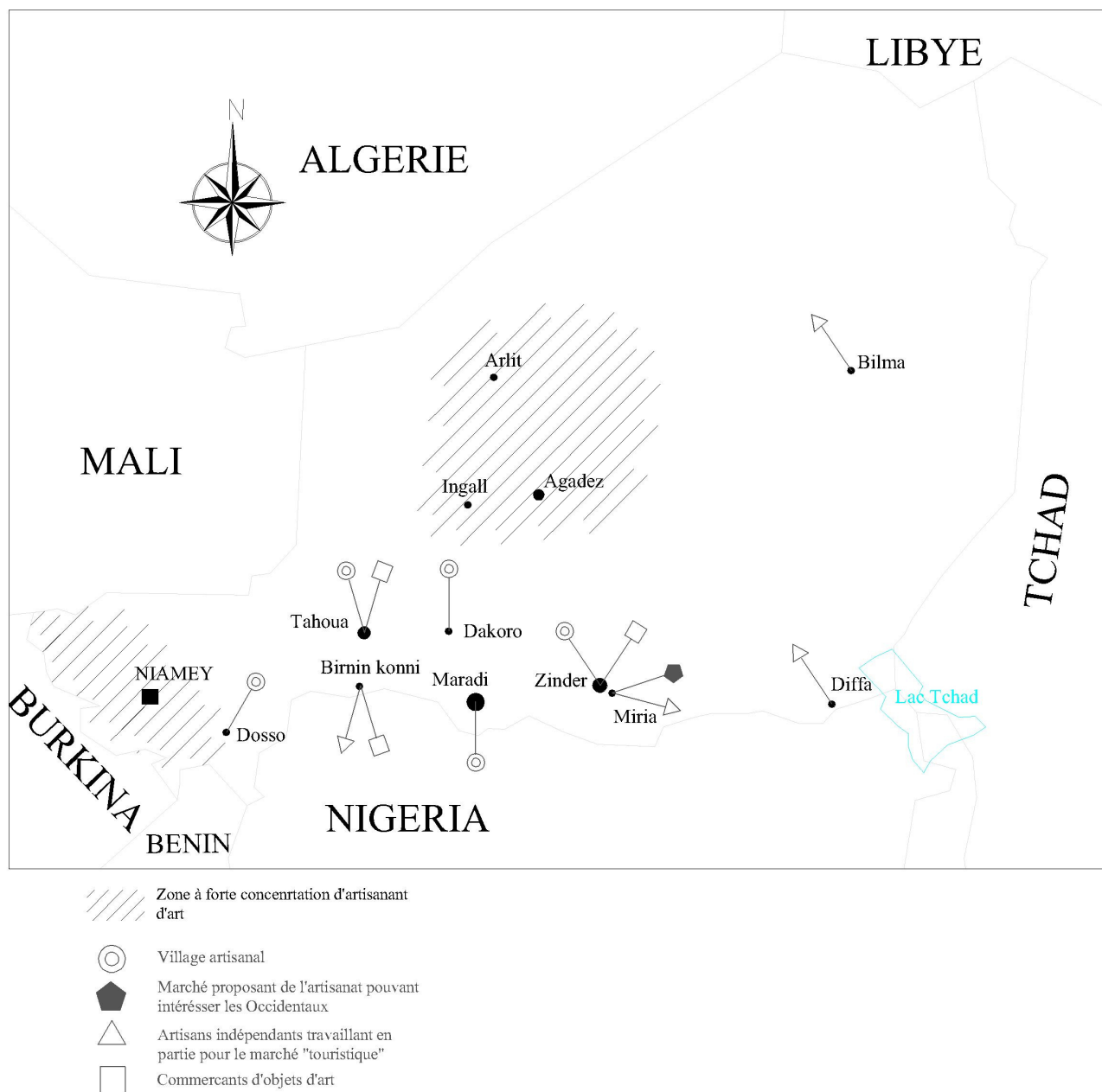
Sur place, j'ai tout d'abord procédé au repérage du terrain. C'est avec l'aide de guides touristiques (*Petit futé*, *Guide du routard*, *Lonely planet*,...) et en me renseignant auprès des expatriés habitant les principales villes du pays que j'ai pu déterminer où l'on pouvait trouver de l'artisanat d'art. Ensuite j'ai visité, dans la mesure du possible, la plupart des lieux où il y avait une probabilité de production de ce type.

Lors de ce repérage il est apparu que les villes suivantes et leurs alentours proposaient de « l'art touristique » :

²⁷ Pour plus d'informations voir l'article de Arnoldi M.J., 1999, pp.701-726.

²⁸ Price S., 1995, (réédition de 1989), p. 134

²⁹ Michaud Y., 1999, p.93



Carte 2 : Lieux proposant de l'art « touristique » au Niger

- Niamey située au bord du fleuve Niger est la capitale. Elle regroupe près de 708 000 habitants. Comme toutes les capitales, elle draine un flot continu de personnes de toutes origines dont de nombreux Occidentaux expatriés et des touristes pour qui Niamey est un passage obligé hors saison touristique. Il existe de nombreux lieux proposant de l'art « touristique » de l'ensemble du Niger prenant la forme de centres artisanaux, de rues ou de marchés. Niamey constitue ainsi la vitrine de l'artisanat d'art nigérien.

- Agadez est une ville située au nord à 937 km de la capitale et regroupe plus de 78 000 personnes. Elle est à la fois un centre administratif, commercial et touristique. Plusieurs expatriés y habitent à temps plein ou juste pendant la saison froide. La production d'art « touristique » y est très abondante, en particulier les articles ayant traits aux Touareg. Il existe un centre artisanal et de nombreuses boutiques qui proposent ce type de produits.

- Zinder est située dans la région historique du Damagaram à environ 800km à l'Est de Niamey. Cette ville est peuplée majoritairement de Haoussa et de Kanouri et rassemble environ 170 000 habitants. Zinder qui fut la capitale du Niger pendant 25 ans sous la période coloniale, est la troisième ville du Niger la plus fréquentée par les Occidentaux en particulier les expatriés. C'est aussi un haut lieu culturel, puisque Zinder abrite un ancien quartier, datant de plusieurs siècles, dominé par le sultanat. Il y a plusieurs sites où l'on trouve de l'art pour Occidentaux comme le village artisanal de Palami qui offre des produits en cuir, desalebasses décorées ainsi que des poteries du village de Miria et quelques bijoux touareg. En face de l'hôtel Amadou Kourandaga et du bureau des postes, quelques vendeurs proposent des objets antiques et récents sur des nattes à même le sol.

- Dosso se situe à 136 km à l'est de Niamey dans la région historique du Dallol Bosso. Cette ville, berceau du peuple zarma, abrite le palais du Djermakoye, le chef coutumier de la province. Elle regroupe plus de 40 000 personnes. Dosso est surtout une ville carrefour entre le Niger et le Bénin. Ainsi beaucoup de nigériens empruntent la route qui mène au Bénin pour se rendre au marché frontalier de Malanville. Plusieurs expatriés y habitent et quelques touristes viennent visiter la zone notamment ceux participant à l'un des deux circuits proposé par le Point Afrique passant par Dosso. Il existe un centre artisanal avec différents produits pour Occidentaux comme des bijoux, des ustensiles de maison occidentaux et des produits de la vie quotidienne nigérienne (lit picot, sceaux, calebasse...).

- Maradi est localisée dans la région historique du Gober à environ 600 km à l'est de Niamey. Elle est bâtie en bordure d'un oued, le Goulbi N'Maradi, aux rives fertiles. Sa proximité avec le Nigeria en fait la capitale économique du pays. C'est aussi l'une des villes les plus peuplées puisqu'elle abrite plus de 148 000 personnes. Ses habitants commercent avec les grandes villes du Nigeria en particulier celles des états de Katsina et de Kano. Quelques expatriés habitent à Maradi mais les touristes sont quasi inexistantes. Comme Zinder, elle est réputée pour sa maroquinerie et son centre artisanal propose de nombreux produits en cuir. A l'entrée de l'hôtel Jangorzo, on trouve trois stands d'antiquités et d'objets récents.

- Tahoua se situe à 548 km au nord-est de Niamey dans l'Ader. Cette ville a pris son envol au XIX^{ème} siècle, bénéficiant des différentes vagues d'immigration de la zone d'Agadez et du pays Haoussa. Elle regroupe actuellement plus de 73 000 habitants. Peu d'expatriés habitent à Tahoua et les touristes sont rares et quand ils s'y arrêtent c'est pour passer une nuit avant d'arriver à Agadez. C'est une ville assez riche en artisanat mêlant les produits touareg et haoussa. Un centre artisanal propose des objets récents en cuirs et des bijoux touareg.

- Birnin Konni est une ville frontalière avec le Nigeria de près de 45 000 habitants, située à 418 km à l'est de la capitale dans la région historique de l'Ader. Elle se situe à l'embranchement du goudron Niamey-Zinder et Niamey-Agadez. La proximité avec le Nigeria lui confère un certain dynamisme économique. On y trouve en particulier des revendeurs d'essence de contrebande et de produits manufacturés. Les touristes ne passent pas de temps à Birnin Konni, ils ne font que passer en bus ou s'arrêtent pour manger quand ils sont en voiture. Néanmoins il existe un camping où quelques marchands vendent des produits récents et des antiquités.

- Dakoro, est une petite ville d'environ 19 000 habitants à plus de 200 km au nord de Maradi. Cette ville accueille des cultivateurs haoussa et des nomades touareg et wodabé. Les touristes et les expatriés y sont rares. Néanmoins elle dispose d'un centre artisanal qui regroupe des artisans touareg qui travaillent l'argent (bijoux) et le bois (lit, cuillères...) et des maroquiniers haoussa et touareg.

- Diffa est une ville de plus de 23 000 habitants située à l'extrême est du Niger, à 1359km de la capitale. Elle est le governorat de la région qui porte son nom mais dispose de peu d'infrastructures touristiques. L'artisanat d'art y reste une activité rare. On compte tout de même quelques Sœurs de Foucault qui appuient des femmes à la création de formes récentes dans le domaine de la sparterie.

-Bilma est une oasis qui se trouve dans le désert du Ténéré à 1546 km de Niamey. Elle est une des préfectures de la région d'Agadez et regroupe un peu moins de 3000 habitants. Il n'existe pas d'hôtel et les touristes de même que les expatriés sont très rares. Néanmoins il existe une petite coopérative de vannières toubou qui réalise des petits paniers qu'elles acheminent au village artisanal d'Agadez.

Région	Nom de la ville ou du village	Lieux de vente	
Région de Zinder (centre sud, Damagaram)	<u>Zinder</u>	Village artisanal de Palami (cuirs, caalebasses, bijoux touareg) (près de l'hôtel Amadou Kourandaga, route de Maradi) <u>Source</u> : Le petit Futé, Guide du Routard	Visité
		Hôtel Amadou Kourandaga <u>Source</u> : chasse-touristes	Visité
		Boutiques en face de l'hôtel des postes <u>Source</u> : expatriés de Zinder	Non visité
	<u>Miria</u>	Marché de Miria (potières) <u>Source</u> : Le petit futé	Visité
Région de Diffa (sud est, Manga)	<u>Diffa</u>	Communauté des Sœurs Blanches : appui auprès des femmes dans le domaine de la vannerie <u>Source</u> : expatrié	Non visité ³⁰
Région de Maradi (centre sud, Gober)	<u>Maradi</u>	Village artisanal <u>Source</u> : Le petit futé, Le guide du routard	Visité
		3 stands à l'hôtel Jangorzo <u>Source</u> : Le petit futé	Visité
	<u>Dakoro</u>	Village artisanal <u>Source</u> : Le petit futé, Le guide du routard	Non visité
Région de Tahoua (centre sud, Ader)	<u>Tahoua</u>	Village artisanal <u>Source</u> : Le petit futé	Visité
		vendeurs ambulants a la gare de bus SNTV <u>Source</u> : Par hasard lors de la recherche de terrain	Visité
	<u>Birni n'Konni</u>	2 stands et une boutique au camping de Birni N'Konni <u>Source</u> : par hasard lors de la recherche de terrain	Visité
		Atelier d'Abdoulaye le forgeron <u>Source</u> : par hasard lors de la recherche de terrain	Visité
Région de Bilma (nord est, Kawar)	<u>Bilma</u>	Coopératives de femmes artisanes (vannerie, tricot) <u>Source</u> : expatriés	Non visité

³⁰ En ce qui concerne les zones non visitées il s'agit des zones les plus difficiles d'accès, Bilma est une oasis qui se trouve dans le désert du Ténéré à plus de 800 km d'Agadez. Diffa se trouve à l'extrême est du pays vers le désert de Tale à 1359 km de Niamey. Dakoro est une petite ville enclavée dans les terres à une cinquantaine de kilomètres de Maradi, où on ne peut accéder qu'en 4X4.

S'il est apparu pendant la prospection de terrain qu'il existe des lieux proposant de l'artisanat d'art dans les départements de Tahoua, Maradi, Diffa, Bilma, et Zinder, ils sont cependant très peu nombreux comparés à ceux des zones de Niamey et d'Agadez. Cette rareté des lieux d'art « touristique » dans ces zones s'explique par le fait que la clientèle occidentale y est très peu développée, qu'il s'agisse de touristes ou d'expatriés.

Pour illustrer cet aspect avec des chiffres, sur les 10 000 touristes³¹ en 2003, Agadez en a reçus environ 3500³² et Niamey environ 8000³³. De même en ce qui concerne les expatriés français : sur les 1322 personnes enregistrées au consulat de France au Niger en 2005, 1158 habitaient à Niamey et 49 à Agadez faisant de cette ville la deuxième ville la plus habitée par les Français avant Arlit (32) et Zinder (27).

C'est pourquoi j'ai choisi les zones d'Agadez et de Niamey comme terrain. Je ferai par la suite une description exhaustive des différents lieux de l'art « touristique » de Niamey et d'Agadez et de leurs régions.

1.2.1.2 Élaboration du corpus

Dans un deuxième temps, il a fallu élaborer le corpus. Pour cela je me suis déplacée dans les boutiques et ateliers de Niamey et Agadez (et dans la mesure du possible de leur région) pour prendre des photos des objets que j'avais repérés lors de la prospection de terrain. Ce travail a aussi été l'occasion de mon premier contact avec les acteurs du monde de l'artisanat d'art : les artisans et les commerçants d'objets d'art.

A l'aide des photos que j'ai prises au préalable et des livres présentant l'art « traditionnel » du Niger (Anquetil, 1979, Etienne Nugue et Saley, 1987, Adamou, 2001), je me suis familiarisée avec les différents articles produits au Niger ; cela afin de pouvoir trier ces objets en fonction tout d'abord de la nouveauté de leur forme, puis en fonction de l'influence occidentale. Il a donc fallu différencier les objets dont la forme de départ n'était pas destinée à satisfaire les goûts occidentaux et ceux adaptés à cette demande.

³¹ Selon la Direction Touristique et de l'Hôtellerie (DTH) du Ministère du Tourisme et de l'Artisanat

³² Touristes enregistrés sur les feuilles de route de l'Office du Tourisme d'Agadez, regroupant ceux arrivés par avion d'Agadez, et ceux arrivés par voie terrestre à partir de Niamey ou d'autres villes d'Afrique de l'Ouest ou du Maghreb.

³³ Touristes enregistrés à l'aéroport selon la DTH. La DTH ne dispose d'aucun chiffre pour les autres villes du Niger comme Zinder ou Maradi.

1.2.1.3 Récolte de l'information historique

Dans un troisième temps, je suis rentrée dans la phase de recherche historique sur les objets et leurs créateurs à l'aide de quelques documents écrits récupérés sur place aux bibliothèques de l'Institut de Recherche en Sciences Humaines (IRSH) à Niamey, de l'université Abdou Moumouni et des Archives Nationales, et surtout avec l'aide précieuse des artisans et des commerçants d'objets d'art, notamment les antiquaires, qui, quoi que l'on puisse en penser, sont très souvent les mieux renseignés sur l'histoire des objets.

Les interviews des artisans et des commerçants d'objets d'art à ce propos ont été réalisées de façon non directive. Je n'avais pas de questionnaire ou de guide d'entretien à proprement parler. Au départ je ne me suis pas présentée avec une liste de questions, je passais juste beaucoup de temps dans les boutiques ou ateliers des uns et des autres, tout en buvant le thé, dont le rituel est un élément essentiel de socialisation au Niger, et je discutais avec eux de l'artisanat et de son univers au Niger. Au fur et à mesure j'ai de mieux en mieux connu cet univers et les noms de chacun : qui faisait quoi ? qui créait quoi ? et qui était fiable et qui l'était moins ? Je me suis constituée de cette façon un réseau de connaissances dans le secteur artisanal de Niamey et d'Agadez ; je n'ai côtoyé certains artisans ou commerçants d'objet d'art qu'une ou deux fois en fonction des informations dont j'avais besoin alors que d'autres étaient mes référents constants. Ce sont ces référents qui m'ont guidée dans la rencontre d'autres acteurs de l'art « touristique » et m'ont fourni les informations plus générales dont j'avais besoin. Je tiens bien à préciser que sans l'aide de ces personnes qui détenaient le savoir, ce travail aurait été impossible. C'était eux les livres, et leur boutique la bibliothèque.

1.2.1.4 Élargissement du terrain

Le terrain ne s'est pas exclusivement borné au Niger, car il me semblait important d'avoir des outils de comparaison avec les objets d'art « touristique » nigériens. J'ai donc participé au Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO)³⁴ de 2004 où j'ai pris des photos et des notes sur ce que je voyais exposé dans les différents stands. Cela m'a permis de connaître une partie des créations récentes des différents pays africains participant au salon, en particulier le Burkina Faso, le Mali, la Guinée et le Sénégal, et d'obtenir des informations sur leurs créateurs et les structures qui les produisaient. Puis pendant un mois et demi (mars-avril 2006) j'ai circulé au Mali, Burkina Faso, Ghana, Togo et Bénin. J'en ai donc profité pour visiter

³⁴ Pour rappel, il existe un glossaire des principaux acronymes p. 6

le plus de lieux possibles réputés pour leur artisanat. J'ai à nouveau pris de nombreuses photos et des notes sur les objets que je voyais ainsi que d'autres informations que je pouvais glaner au passage.

Mali	Gao	Boutiques pour touristes
	Mopti	Boutiques pour touristes
	Djenné	Boutiques pour touristes
	Pays Dogon	Boutiques pour touristes
Burkina Faso	Ouagadougou	Boutiques pour touristes Village artisanal Centre artisanal Site du SIAO
	Bobo Dioulasso	Boutiques pour touristes
Ghana	Boltatanga	Boutiques pour touristes
	Kumasi	Cultural center
	Accra	Cultural center
Togo	Kpalimé	Centre artisanal
	Lomé	Centre artisanal
Bénin	Abomey	Centre artisanal du palais
	Cotonou	Centre de promotion de l'artisanat

1.2.2. L'univers de la demande au Niger et ailleurs

En ce qui concerne les goûts de la demande occidentale, j'ai procédé d'une manière beaucoup plus formelle parce que je cherchais à analyser les caractéristiques préférentielles des répondants concernant les objets d'art « touristique » nigériens.

J'ai donc élaboré un guide d'entretien destiné aux touristes et expatriés français dont les questions étaient orientées sur leur goût en matière d'objets nigériens et sur l'image qu'ils s'en faisaient. Ce travail devait au départ être réalisé avec un maître de conférences en sociologie de l'Université Abdou Moumouni (UAM) de Niamey mais finalement cette personne ne m'a aucunement appuyée.

1.2.2.1 L'échantillonnage

Il s'agit, ici, d'une orientation qualitative permettant d'obtenir des témoignages sur le goût des acheteurs français (représentant ici les Occidentaux) d'art « touristique » au Niger (*voir annexe III, pp. 82-83, Profils des personnes interrogées*). Il n'était pas question de réaliser une étude quantitative, permettant d'élaborer des statistiques. Cette orientation aurait demandé beaucoup trop de moyens

logistiques et un budget trop élevé, d'autant plus que mes compétences en la matière ne me l'autorisaient pas.

28 interviews d'hommes et de femmes français âgés de 18 à 65 ans ont été réalisées (*voir annexe III, pp.82-83*). Le choix exclusif de la population française pour ce travail se justifie par le fait qu'il me semblait plus judicieux de se concentrer sur une seule nationalité car, comme les marchands d'objet d'art me l'ont souvent fait remarquer, chaque nationalité a sa particularité. Ainsi les Italiens achètent-ils des gros bijoux alors que les Français préfèrent les bijoux discrets.

14 touristes dont 12 à Agadez et 1 à Niamey ont accepté de me répondre ainsi que 14 expatriés dont 2 à Agadez et 10 à Niamey. Pour donner à la méthode d'échantillonnage toute son efficacité, j'ai essayé de tirer parti de ce que l'on pouvait savoir sur les chiffres du tourisme au Niger et ceux de l'expatriation.

En ce qui concerne les chiffres du tourisme, ils n'étaient accessibles qu'à la D.T.H. (Direction du Tourisme et de l'Hôtellerie) dépendant du Ministère du Tourisme et de l'Artisanat. Or les statistiques de la DTH sont souvent incomplètes, des problèmes d'interprétation et de comparaison surgissent, car les entrées ne sont pas toujours clairement définies, des regroupements changent d'un document à l'autre. Par exemple, pour l'année 1999 sur deux documents issus de la D.T.H., l'un comptabilisait 37 619 visiteurs et l'autre 44 000 visiteurs. C'est pourquoi j'utiliserai toujours des termes vagues (environ, à peu près...) quand j'énoncerai ces chiffres au cours de l'étude. Il en est de même pour ce qui est de la nationalité des touristes, dont j'aurais aimé avoir les chiffres pour me baser exclusivement sur ceux concernant les français. De plus je n'avais pas accès aux chiffres relevant des particularités des touristes, à savoir le nombre de touristes voyageant en circuit organisé ou ceux voyageant individuellement. La solution la moins imparfaite consistait à attribuer le même poids aux touristes en groupes et aux touristes individuels.

En ce qui concerne l'expatriation des Français au Niger, j'ai pu obtenir les chiffres auprès du consulat de France à Niamey. Néanmoins ceux des différentes catégories professionnelles³⁵ étaient incomplets, ne me permettant pas d'élaborer un échantillonnage précis en fonction de ces catégories. De ce fait et dans un souci de simplification, j'ai créé mes propres catégories basées sur les motivations professionnelles de l'expatriation les réduisant au nombre de quatre: expatriés

³⁵ Entreprises, ONG, volontaires internationaux, instituteurs et professeurs, chercheurs (IRD), Service de l'ambassade, Association Française de Développement, Missions évangéliques, militaires, hommes/femmes au foyer.

travaillant dans le secteur privé, ceux travaillant dans le développement (Organisation Non Gouvernementale (ONG), Institut de Recherche en Développement (IRD), Agence Française de Développement (AFD), Service de coopération et d'Actions Culturelles de l'ambassade de France (SCAC)...), ceux travaillant dans l'éducation et la culture (Centre Culturel Franco-Nigérien (CCFN), école française...) et les autres, à savoir les militaires et les employés administratifs de l'ambassade de France.

1.2.2.2 Quelles questions pour savoir quoi ?

Les questions ont été élaborées dans la logique d'un guide d'entretien directif, le but étant de fixer des zones d'exploration pour que le sujet traite un certain nombre de thèmes.

Lors de l'interview, je commençais par un questionnaire filtre me donnant les moyens d'élaborer l'échantillonnage désiré. Ce filtre permettait de déterminer si le répondant était un homme ou une femme, une personne âgée de moins de 35 ans ou plus, un expatrié ou un touriste. Une fois ces aspects révélés, des questions spécifiques étaient posées aux touristes ou aux expatriés. Pour les touristes, il s'agissait de savoir si le répondant participe à un voyage organisé ou s'il voyage individuellement. Pour les expatriés, il s'agissait de savoir dans quel domaine l'interviewé travaillait : dans le secteur privé, le secteur du développement, le secteur éducatif et culturel, dans le secteur militaire ou dans l'administration publique.

L'entretien était, lors de l'interview, enregistré sur un magnétophone. Le guide d'entretien (*présenté dans l'annexe III, pp.80-82*), se compose de quatre thèmes majeurs guidés par des questions spécifiques. Le premier thème « Appréciation des objets d'artisanat d'art nigériens » permet au répondant d'explorer la question de base (l'art « touristique » nigérien) afin de le mettre en confiance. Les questions sont dans un premier temps orientées sur l'avis global du répondant puis sur son avis spécifique concernant les différentes formes d'artisanat/art nigérien que j'avais au préalable identifiées. Le deuxième thème, « Image de l'artisanat d'art du Niger », qui est le thème central, cherche à identifier l'image qu'ont les objets nigériens dans l'esprit des interviewés en posant des questions qui mettent en avant la motivation de l'acte d'achat du répondant. Les deux derniers thèmes sont plus informatifs. L'un, « Connaissance de l'art africain » concerne le degré de connaissance des répondants dans le domaine des arts africains, l'autre « Appréciation des lieux d'achat du Niger » permet à l'interviewé de donner son avis sur les lieux de vente qu'il a visités.

1.2.2.3 Qui a répondu, dans quelle circonstance ?

Cette question couvre les aspects concernant l'accès aux touristes et expatriés et les circonstances de l'interview.

J'ai procédé aux interviews de la plupart des touristes individuels (qui souvent venaient de Niamey) ou en groupe (qui ne voyaient que la zone d'Agadez) de janvier à mars 2005 à Agadez durant la saison touristique, période durant laquelle j'habitais dans cette ville. Puis d'avril à août 2005, je me suis concentrée sur les expatriés de Niamey, lors de voyages réguliers de une à deux semaines dans la capitale.

L'échantillonnage a été déterminé en fonction des lieux de résidences des expatriés et des lieux de voyages pour les touristes. A Agadez il existe près de cinq types de circuits différents dans l'Aïr, le Ténéré et le Kavar, et près d'une dizaine d'agences qui proposent ces circuits. A Niamey, il n'existe qu'un seul circuit autour du fleuve et seules deux agences le réalisent régulièrement. C'est pourquoi, les touristes interrogés l'ont été en grande majorité à Agadez. Les expatriés étant concentrés à Niamey, c'est donc ici qu'a été interviewée la majorité d'entre eux.

L'entretien durait entre quinze et quarante-cinq minutes en fonction des interviewés. Dans l'ensemble les expatriés avaient plus à dire que les touristes et leur interview durait plus longtemps.

Dans l'ensemble, il ne m'a pas été difficile de rencontrer les touristes. Tous les vendredi midi ou samedi matin je me rendais à l'un des hôtels agadéziens où les groupes de touristes venaient passer leur dernière nuit avant de repartir avec le vol du samedi midi. Pour les touristes individuels je me postais à l'entrée des boutiques d'art de la place de la mosquée à Agadez et demandais au visiteur s'il avait un moment à me consacrer. En général, ils étaient peu réticents à m'accorder leur temps, car apparemment, l'artisanat les fort intéressés.

En ce qui concerne les expatriés, l'approche a été encore plus simple, le monde des résidents français (auquel j'appartenais) étant un microcosme. Je connaissais en général au préalable les noms des personnes que j'allais rencontrer grâce à des amis expatriés qui me donnaient le contact. D'autre fois, notamment dans le cas du seul gendarme interviewé, je l'ai abordé au Centre Culturel Franco-Nigérien (CCFN) lors d'un travail que j'effectuais là-bas. Pour le professeur de lycée, je suis allée me renseigner au Lycée Lafontaine, lycée français de Niamey.

J'ai donc dans l'ensemble eu très peu de difficulté à réaliser ces différents entretiens, d'autant plus que je disposais de beaucoup de temps pour trouver les personnes et les interroger.

1.2.2.4 Et les consommateurs en France ?

En ce qui concerne la demande en France, je n'ai pas procédé à des entretiens pour deux raisons.

La première étant qu'il m'aurait été très difficile de trouver des personnes en France qui soient capables d'identifier des objets nigériens. Il aurait donc fallu réadapter les questions à l'ensemble de l'art africain, mais les réponses données auraient été difficilement exploitables. Elles n'auraient pas pu être traitées de la même manière que les réponses fournies par les touristes et expatriés au Niger, concernant spécifiquement les objets d'art « touristique » nigériens.

La deuxième raison est que les touristes et les expatriés sont englobés à un moment donné dans la masse des consommateurs en France. En effet quand un touriste rentre chez lui, il est très possible qu'il achète des produits artisanaux africains ou qu'il l'ait déjà fait auparavant. De même un expatrié finit souvent par retourner habiter en France et il pourra à ce moment-là être également un consommateur potentiel d'objets africains en France. Il est aussi possible qu'il ait été un consommateur en Occident avant son départ.

De ce fait, il m'est apparu plus judicieux de ne pas traiter les consommateurs en Occident selon le même schéma que celui utilisé pour les touristes et les expatriés. L'analyse de la demande en France a donc été abordée comme un tout qui englobe les catégories spécifiques d'Occidentaux que sont les expatriés et les touristes mais qui permettait de marquer les différences et les points communs entre l'acte d'achat en France et l'acte d'achat au Niger.

Je me suis donc concentrée pour cet aspect sur « le concept-Afrique au sens du marketing » qui touche une large clientèle en France, « celle qui hante les boutiques « ethniques » parisiennes ou les expositions africaines des Galeries Lafayette. »³⁶ Ces boutiques qui sont spécialisées dans la vente d'objet non-occidentaux (d'où le nom de boutique « ethnique ») proposent essentiellement des objets d'artisanat d'art. Je me suis basée sur la manière dont ces boutiques présentaient leur marchandise et surtout quelle publicité elles en faisaient. Pour ce faire j'ai concentré ma recherche sur le

³⁶ Amselle J.L., 2005, p. 53

secteur du commerce équitable, réseaux auxquels appartiennent nombre des boutiques « ethniques » et sur lesquels il existe déjà plusieurs ouvrages théoriques et également de nombreux sondages d'opinion (Institut de sondage IPSOS, Max Havellard...) pour la France. Il était important, selon moi, de prendre en considération ce nouveau mouvement commercial qui joue depuis une décennie un rôle majeur dans l'importation d'objets « touristiques » non-occidentaux dans les pays occidentaux.

Chapitre 2: Histoire(s) du monde de l'art

« touristique » au Niger

Maintenant que la méthodologie utilisée pour cette recherche a été décrite, je vais présenter le terrain de recherche, en insistant sur l'histoire des lieux et des personnes.

2.1 Histoires des lieux de production et de vente

2.1.1 Niamey

Niamey, avant de devenir la capitale du territoire du Niger en 1925 n'était qu'un village. « Elle apparaît à la suite des grandes missions qui sillonnent les pistes et le ciel d'Afrique durant les années 1924 et 1925, comme le futur carrefour des routes terrestres et aériennes de l'Afrique Centrale tandis que sa position à l'extrémité d'un bief navigable au Niger la relie naturellement aux territoires côtiers. Cette situation géographique exceptionnelle lui vaut de remplacer en 1925 Zinder comme capitale du territoire. C'est alors que commencent les premières réalisations dans le domaine de l'urbanisme : Hôtel du Gouvernement, Secrétariat Général, premier pavillon hospitalier, logements du quartier résidentiel, réseaux d'adduction d'eau et d'électricité. »³⁷

Du moment où Niamey devint capitale, elle fut un centre d'accueil pour les nombreux artisans du territoire. Selon M. Saley « le cheminement des artisans (forgerons, tisserand, etc.) avait commencé (à Niamey) réellement en 1931 »³⁸ En effet à la suite de la famine de 1931, les artisans, en particulier ceux du cercle de Dosso, qui jusque là venaient à Niamey pour y passer la saison sèche, puis s'en retournaient dans leur village pendant la saison des pluies après s'être ravitaillés en matériaux, vinrent s'installer dans la nouvelle capitale du Niger. M. Saley explique que ce fut aux environs de 1954 que les forgerons de la région du fleuve (*Garasa*) formèrent le quartier Zameykoira (quartier de Boukoki)³⁹ C'est ainsi que les artisans constituèrent environ « 11% des travailleurs de la ville de Niamey en 1976 »⁴⁰

Selon une enquête de la GTZ effectuée douze ans plus tard, il existait dans la communauté urbaine de Niamey environ 322 ateliers d'artisanat d'art. Ce chiffre a

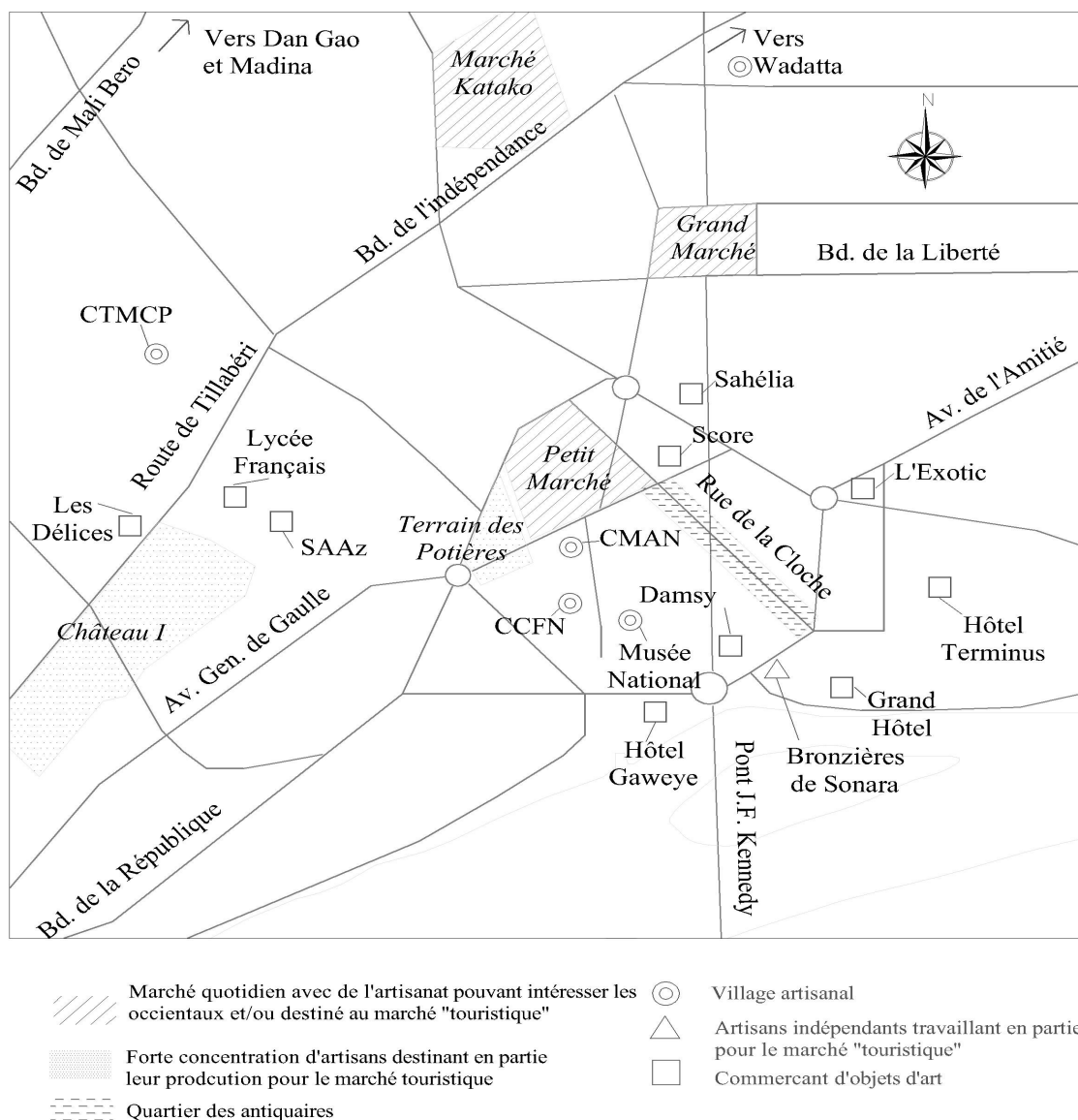
³⁷ L'administrateur Villandre le 18 juin 1954 in Boubou H., 1955, partie II, p.18

³⁸ Saley M., 1984, p. 34

³⁹ Saley M., 1984, p. 34

⁴⁰ Saley M., 1984, p. 36

certainement doublé depuis avec, notamment, l'arrivée des forgerons de l'Air et de Tahoua dans les années 1990. Aujourd'hui la capitale nigérienne réunit environ 2000 artisans⁴¹ travaillant dans le secteur de l'artisanat d'art ainsi qu'environ 200 marchands d'objets d'art⁴², ce qui lui confère le rôle de vitrine de l'artisanat nigérien.



Carte 3 : Lieux proposant de l'art « touristique » à Niamey

⁴¹ Selon mes calculs, le centre artisanal du musée regrouperait environ 170 artisans, ceux du CMAN seraient environ 80, à Wadata ils seraient environ 400. De plus les forgerons des quartiers du Château I, de Dan Gao et de Madian peuvent être évalués à environ 400. Il faut ajouter à cela les artisans destinant en parti leur production au marché occidental, éparpillés dans la ville, qui peuvent être estimés à environ 500.

⁴² Selon mes calculs, au Petit Marché où se trouve la plus grande concentration de commerçants d'objets d'art et notamment d'antiquaires, on peut dénombrer une centaine de personnes. Au Château I, les commerçants d'objets d'art peuvent être estimés à une cinquantaine, au Grand Marché, à une dizaine, à côté du supermarché Score, ils sont environ cinq, et en face du lycée La Fontaine une dizaine avec en plus un nombre indéterminé de commerçants ambulants.

2.1.1.1. Les marchés d'art touristique

A Niamey, il existe de nombreux marchés de quartier comme le marché de Wadata, le Nouveau marché, le marché de Yantala... qui proposent essentiellement des objets manufacturés et de la nourriture. Les trois marchés principaux le Petit Marché, le Grand Marché et le Marché de Katako (quartier de Boukoki)⁴³ proposent tous les trois de l'artisanat. Le premier est surtout fréquenté par les Occidentaux, touristes et expatriés. Le deuxième est visité aussi bien par les Nigériens que par les touristes et expatriés occidentaux et le Marché de Katako est surtout connu des Nigériens. Il sera donc ici question des deux premiers marchés.

Les boutiques d'art du Petit Marché (rue du Combat rebaptisée rue de la Cloche)

Le Petit Marché, qui au départ ne proposait presque que des vivres frais, s'est progressivement étendu, envahissant les abords de la Rue de la Cloche qui regroupe une cinquantaine de boutiques d'antiquité et d'artisanat nigérien et africain. Cette rue commerçante existe depuis le début des années 1980 et se compose d'une quarantaine de boutiques appartenant à des antiquaires dont certains sont maliens, sénégalais, guinéens, la majorité étant nigérienne en particulier haoussa.

Dans les années 1960, les premiers antiquaires se trouvaient au Petit Marché sur un autre emplacement (à côté du supermarché Score). Les plus anciens seraient **El Hadji Dan Dobi** (Haoussa), **Diouf** (Sénégalais, décédé), **El Hadji Sania** (Kanouri) et **Malabo Dan Jouma**, (Haoussa). Ils ont commencé en tant que *Dan koli* (le fils de l'étalage), c'est à dire vendeurs d'objets pour les nomades (comme les outres, les outils,...). Ce type d'objets usagés intéressait les colons français et c'est pourquoi les *Dan koli* ont commencé à chercher des d'objets usagés pour satisfaire les goûts des Occidentaux. Ils sont donc devenus des *Dan fol* (antiquaire).

Ces objets ont d'abord été récoltés dans la région du Liptako (Ayorou) et du Zarma Ganda (Baléyara), où cohabitent des Peul, des Touareg du fleuve, des Zarma, des Songhay et aussi des Haoussa. Puis à partir des années 1970, les *Dan fol* partirent de plus en plus loin pour trouver des objets surtout ceux fabriqués par les Touareg, très appréciés par les Occidentaux, tout d'abord dans la zone de Tahoua puis dans la région

⁴³ Le marché de Katako réunit près d'un millier d'artisans produisant surtout des objets utilitaires. Il est connu comme étant le marché de la « récupé » où un incroyable méli-mélo, à la fois anarchique et ordonné, s'étale sous forme de ferraille, calebasses, touques, bouteilles vides, bois en tout genre, volailles et chèvre, nattes et fagots.

d'Agadez. Ils en profitaient également pour être guides touristiques auprès des Occidentaux qui arrivaient à cette époque à Niamey et voulaient découvrir le désert.

Boutiques de bijoux en pierre et de perles du Grand Marché

Le Grand Marché est le centre commercial de Niamey. On y trouve des centaines de tailleurs, des vendeurs de tissus (wax, super wax, basin...), des vendeurs de VCD⁴⁴, matériel HIFI du Nigeria, des boutiques de produits en plastique, etc. Il y a aussi une dizaine de vendeurs de perles et d'objets usagés qui fournissent, entre autres, les commerçants d'objets d'art du Petit Marché. Ils y sont installés depuis les années 1970.

Les touristes tombent sur ces échoppes par hasard. Il en est de même pour les expatriés, à moins que ce ne soit des collectionneurs de perles, qui se sont renseignés auparavant sur les lieux de commercialisation.

2.1.1.2 Les quartiers touristiques

Le Château I, qui fait partie de l'arrondissement du Plateau habité par les expatriés, est un quartier touristique de la capitale et aussi l'un des plus anciens.

Le quartier du Château I

Le Plateau fait partie des constructions de la première phase de réalisations urbaines dans la capitale. Et pour cause, c'était déjà le quartier résidentiel des colons français. Le Château d'eau qui donne son nom au quartier est ainsi le premier de la ville d'où son nom, Château I.⁴⁵

Le nombre important de résidents occidentaux attira dans les années 1960/70 des boutiquiers vendant des produits d'utilité européenne (pain, jeans, T-shirt bombonnes de gaz...).

Les premiers vendeurs d'objets d'art arrivèrent, quant à eux, au début des années 1980. Les pionniers du Château I sont : **Lawali**, un cultivateur haoussa de la zone de Filingué (région de Niamey) qui rentre à chaque saison des pluies pour cultiver son champ, **Gagéré** (signifiant « le court ») un vendeur ambulant (décédé en

⁴⁴ DVD piratés du Nigeria

⁴⁵ Dans les années 1960, un camp militaire allemand est construit à côté de l'ambassade d'Allemagne. Au milieu des années 1980, le camp militaire qui avait été construit en contre plaqué fut détruit. Cette destruction ayant laissé un grand terrain vague, des gens à faible revenu s'y installèrent et y dressèrent des maisons en sécko de forme carrée ou ronde qu'on appelle aujourd'hui les « cases allemandes » en souvenir du camp militaire qui était sur ce site. Les « cases allemandes » sont habitées par beaucoup d'artisans du Château I.

juin 2006), **Ibrahim et El Hadji**, Touareg de la région de Bankilaré (Liptako, région de Niamey) et **Suleyman**, un commerçant malien arrivé au Château I en 1984.

Les premiers artisans à s'installer au Château I étaient des Wodabé. Vers 1987, la première coopérative d'artisans wodabé y ouvrait une boutique avec l'aide de l'ONG américaine ADF (African Development Foundation) qui avait mis en place le projet « artisanat peul bororo » pour aider ces derniers à accéder à d'autres revenus que ceux de l'élevage à la suite de la grande sécheresse de 1984.

En 1987, les premiers forgerons touareg de la région d'Agadez découvrirent le Château I et ses potentiels, à la suite d'une foire artisanale organisée par le Président Seyni Kountché dans un hôtel de Niamey. Le vice président de la coopérative d'Azel (village à une vingtaine de kilomètres au nord d'Agadez) **Touradet Kabshan**, et le gérant de la boutique de l'hôtel de l'Aïr d'Agadez, **Mohamed Nailissawane**, se sont rendus à cette foire pour représenter les forgerons de cette zone. Quand ils passèrent au Château I au retour de la foire, ils remarquèrent qu'il y avait beaucoup d'expatriés et ils s'installèrent par terre pour vendre leurs objets en face du lycée français. Les bibelots en pierre de talc qu'ils proposaient, encore inconnus dans la capitale, se vendirent très bien, si bien qu'ils liquidèrent tous leurs stocks. Ce sont probablement eux qui furent à l'origine de la diffusion de l'information d'un marché potentiel au Château I auprès des forgerons de la zone d'Azel. Vers 1989, **Djibrila Orolu**, forgeron d'Azel, vint s'installer définitivement dans le quartier du Château I, pour vendre des pierres de talc.

En 1991, **Saidi Oumba dit El Haji Saidi** originaire d'Azel, cherchant de nouveaux débouchés, fut le premier bijoutier touareg kel Aïr à venir s'installer au Château I où il construisit un petit hangar sur le bord de la route goudronnée.

Les autres bijoutiers se sont installés au Château I à la suite de la rébellion touareg débutée officiellement en 1992⁴⁶ dans le nord du pays. Emmanuel Grégoire précise dans *Touaregs du Niger, le destin d'un mythe* (1999): « Pour pallier la désertion des touristes, les artisans transférèrent leurs affaires à Niamey adoptant la même démarche que les commerçants d'Agadez. Ils s'installèrent au pied du

⁴⁶ Beaucoup de Touareg se lancèrent dans une lutte armée, revendiquant une prise en considération par le gouvernement de leur situation et de retombées économiques des revenus de l'uranium pour la région d'Agadez. En mai 1990, l'armée nigérienne massacra des civils touareg à Tchintabaraden. Le 7 janvier 1992, le gouvernement nigérien reconnaît l'existence d'une rébellion armée à travers le Front de Libération de l'Aïr et de l'Azawak. Des accords de paix furent signés en 1995, mais la région d'Agadez resta instable jusqu'à la fin des années 1990.

« Château I », rue très fréquentée par les Européens et où se trouvaient déjà de nombreux commerces»⁴⁷

A la suite des prémices de la rébellion touareg, il y eut également des couturiers- brodeurs d'Agadez comme **Danda Hamadédé** qui vinrent s'installer dans le quartier. Puis en 1995, ils furent rejoints par des couturiers d'objets en mousse.

A la fin des années 1990, les affaires marchant bien au Château I, arrivèrent d'autres forgerons touareg, cette fois des Kel Gress (Tahoua), ainsi que quelques antiquaires haoussa.

Depuis 2002, d'autres artisans se sont installés dans ce quartier comme ceux de l'Association Nigérienne des Peintres du Naïf.

Actuellement, le quartier du Château I regroupe une quinzaine de boutiques et des stands de ventes d'objets d'art, une dizaine d'ateliers de coutures, une boutique de la coopérative des Wodabé, un atelier de gainerie, un atelier de maroquinerie tenus par des handicapés locomoteurs, un grand atelier de tailleurs de pierre de talc, une petite dizaine de boutiques de bijoux touareg et environ vingt-cinq ateliers de bijoux touareg. Le Château I doit réunir aujourd'hui plus de 300 artisans essentiellement des forgerons touareg pour la plupart originaires de la zone d'Azel et une vingtaine de commerçants d'objets d'art.

A l'aéroport

En 1947, lors des grands travaux de Niamey interrompus pendant la Seconde Guerre Mondiale, un aéroport fut construit à 9 kilomètres de la capitale.

Jusqu'à la fin des années 1960, les vendeurs d'objets d'art venaient vendre leur objets à l'aéroport avec un sac rempli d'articles qu'ils proposaient aux passagers avant leur entrée dans la salle d'embarquement. Puis les marchands eurent l'autorisation de disposer des stands dans la zone détaxée. Actuellement ils sont au nombre de cinq et vendent des objets usagés et récents.

2.1.1.3 Les centre artisanaux

Les centres artisanaux ont une double fonction, ils servent à la fois de « vitrine » de l'artisanat nigérien et aussi de lieu de production. Ils sont composés d'ateliers d'artisans et d'une ou plusieurs boutiques. Ils ont pour vocation de faire connaître les objets d'artisanat présentés au sein de la boutique et de réunir différents produits

⁴⁷ Grégoire E., 1999, p. 277

artisans sur un même site pour qu'ils soient plus faciles d'accès aux consommateurs.

Le Centre artisanal du Musée National du Niger

L'histoire des centres artisanaux du Niger commence avec la création du Musée National du Niger en 1958, à l'initiative de **Pablo Toucet**, assistant technique pour le compte de la coopération et directeur de l'IFAN⁴⁸, et de **Boubou Hama**, le directeur de l'IFAN à cette époque. Le musée accueille dès 1958 des artisans qui y travaillent et en 1962 un centre artisanal est mis en place sous un hangar. Ce centre avait pour but, selon M. Saley, de : « Donner du travail à plus de 150 artisans et les élever socialement, valoriser leur profession tout en combattant les préjugés sociaux qui font de l'artisan un individu méprisé et son travail rebutant, protéger en "conservant" autant que possible les techniques et productions traditionnelles, rendre le musée vivant en y faisant travailler les artisans venus de tous les coins du pays et de toutes les ethnies pour concrétiser notre union nationale, donner une formation professionnelle complète aux jeunes apprentis qui sont confiés à leurs aînés et des cours du soir d'alphabétisation aux artisans adultes et jeunes. »⁴⁹ En 1976, les artisans du centre du musée s'organisèrent en coopérative dont l'objectif est de faciliter l'exercice de leur activité (achat en commun d'outils et de fournitures, vente des produits fabriqués, prospection des marchés)⁵⁰.

Actuellement la coopérative regroupe environ 170 artisans. Depuis 2000, le Centre artisanal du Musée National du Niger est soutenu⁵¹ par le programme de Développement de l'Artisanat du Niger (DANI) mis en place par la coopération luxembourgeoise. Le Centre artisanal du musée propose un large choix de produits de maroquinerie, cordonnerie, bijouterie, tissage, et sculpture sur bois

Centre des métiers d'art de Niamey (CMAN)

A partir de 1979, le gouvernement nigérien met en place un projet de développement afin d'utiliser au mieux les ressources du pays en réorganisant les structures de l'artisanat. Ce programme intervient auprès de trois régions : la Communauté urbaine de Niamey, les régions sud du pays, Maradi et Zinder.

⁴⁸ Institut Française d'Afrique Noire devenu Institut Fondamental d'Afrique Noire

⁴⁹ Saley M., 1984, p.94

⁵⁰ Cette coopérative fut de 2000 à 2007 soutenue et renforcée par le programme nigéro-luxembourgeois DANI.

⁵¹ J'entends par « soutenu » : l'amélioration des conditions de travail par la construction ou le reconditionnement des ateliers et de l'équipement, l'amélioration de l'instruction et l'accès au crédit.

Dans ce cadre, le CMAN est construit au début des années 1980. Au départ les artisans y étaient fonctionnaires et s'adaptaient à un temps de travail journalier prédéfini. En 1984, ils furent licenciés à la suite du désengagement de l'Etat nigérien⁵² et durent s'organiser en coopératives gérées par un conseil d'administration.

Le CMAN est soutenu et renforcé⁵³ par le programme DANI depuis 2000. Ce centre propose essentiellement des produits en cuir : maroquinerie, gainerie, et cordonnerie, ainsi que des bijoux touareg et réunit environ 80 artisans.

Village artisanal de Wadata

En 1992, le village artisanal de Wadata est inauguré. Il a été construit dans le cadre du programme de la coopération luxembourgeoise DANI. Il est équipé de mécanothèques de bijouterie (machine pour aplatir le métal...) et de maroquinerie (machine à coudre...).

La coopérative du village de Wadata regroupe plus de 400 artisans appartenant à 25 corps de métiers différents dispersés dans des ateliers artisanaux et disposant d'une boutique pour y exposer leurs œuvres en surplus (refait en mai 2005).

Le village artisanal de Wadata propose une gamme très variée de produits : des bijoux touareg, poteries zarma-songhaye, maroquinerie haoussa et touareg, habits, sculptures, peintures sur toile, cordonnerie, reliure.

Le Centre Technique des Métiers du Cuir et des Peaux (CTMCP)⁵⁴

Le CTMCP s'est ouvert en 2004 dans l'enceinte du lycée technique Isaabéry à Niamey dans le cadre du projet d'**Appui à la Formation Professionnelle (AFOP)** qui a débuté en mars 1999, projet financé par l'Ambassade de France.

Ce centre a une double raison d'être, à la fois « vitrine » de la maroquinerie de luxe du Niger pour les visiteurs du nord (expatriés et détaillants occidentaux) avec sa boutique et lieu de formation et de production d'articles de qualité supérieure demandant du personnel qualifié et de bonnes conditions de production. Ce sont les meilleurs maroquiniers, cordonniers et gainiers du CMAN qui ont été sélectionnés pour travailler dans ce centre.

⁵² Ce désengagement de l'état était le fruit d'une politique de libéralisation. Son retrait n'a pas été suivi de mesures d'accompagnement, il en a résulté la désorganisation de la filière cuirs et peaux.

⁵³ J'entends par « renforcé » : la mise en place dans les coopératives de membres formés et responsabilisés à la gestion des villages, des centres et des complexes artisanaux.

⁵⁴ Récemment rebaptisé Centre des Métiers du Cuir et d'Art du Niger (CMCAN), site internet : www.cmcan-niger.com

2.1.1.4 Les stands proches des lieux fréquentés par les Occidentaux

La rue où se trouve le lycée français est un lieu de rencontre des commerçants d'objets d'art avec les Occidentaux depuis sa création dans les années 1950. Devant la porte d'entrée, les commerçants vendent leurs produits aux enfants et aux parents à la sortie des classes et depuis les années 1990 deux boutiques et un stand de batiks y ont été construits.

Il y a aussi trois stands de maroquinerie moderne haoussa à côté du super marché Score, lieu en plein centre de Niamey très fréquenté par les expatriés.

A côté du Château I, sur le parking de la Pâtisserie les Délices, réputée et très fréquentée par les expatriés, se trouve un stand d'objets en métal de « récupé ».

Enfin devant les deux entrées du Musée National du Niger, il y a des stands d'objets gainés de cuir repoussé et de batiks.

2.1.1.5 Les hôtels et les restaurants

Les hôtels d'un certain standing sont nombreux à posséder une boutique d'objets d'art, le plus connu pour ces produits est l'hôtel Terminus (***) où dans le parking se trouvent deux magasins fabriqués en tôle et présentant des antiquités africaines et un stand d'objets nigériens récents. C'est le plus ancien hôtel de la ville. Au Grand hôtel (****), il y a deux boutiques « in » gérées par Sharkrah Sadou qui a créé l'association Niger Craft⁵⁵, ainsi qu'au dehors, deux stands devant l'entrée principale. A l'intérieur de l'Hôtel Gaweye (****) se trouve également une boutique proposant des produits venant du Niger et de toute l'Afrique de l'Ouest.

A l'entrée des restaurants chics comme le Damsy, le Tabakady, ou l'Exotique sont également installés des petits stands d'objets d'art tenus soit par des commerçants d'objets d'art indépendants, soit par des gérants de boutiques qui reversent un pourcentage au restaurant.

⁵⁵ Cette association, créée en 2001, est une entreprise pour la promotion du développement économique et social à travers la culture, l'artisanat et le tourisme.

2.1.1.6 Les ateliers et boutiques éparpillés dans la ville

Comptoir de l'artisanat, Sahélia

Cette boutique « in » située dans la rue commerçante reliant le Petit Marché au Grand Marché offre des objets destinés à la décoration et l'ameublement de la maison. Elle existe depuis le début des années 1980.

Un atelier composé d'une dizaine d'artisans fournit le magasin en objets en cuir, en vannerie et en métal (bijoux). Le reste des produits (masques, habits, tissus, rideaux,...) sont importés d'autres pays africains. La patronne, une Libanaise du nom de **Lola Karam**, fait régulièrement des voyages en France pour vendre ces objets et organise des expositions dans sa villa à Niamey.

Boutique du Service de l'Artisanat d'Agadez

Cette boutique située dans la rue du Lycée Français (quartier du Plateau) a été mise en place par le Service de l'Artisanat d'Agadez (SAAz)⁵⁶ en 1992 pour faire connaître aux habitants de Niamey les produits de sparterie et de broderie, réalisés par les femmes touareg du Nord Niger.

Cette boutique est tenue par une gérante qui vit des recettes de la boutique. La première boutique du SAAz créée en 1989 était gérée par un bénévole à la mission catholique de Niamey.

Bronziers de Sonara (un atelier)

L'atelier des bronziers de Sonara réalise, en plus des objets usuels (clés, plaques en métal), des bibelots inspirés des statues en métal du Burkina-Faso. Le patron et créateur, **Amadou Abdou**, qui a appris avec son père, travaille lui même avec son fils Boubacar, dans cet atelier qui existe depuis 1992.

Coopératives des artisans handicapés locomoteurs CARITAS

Depuis 1987, le programme PRAHN (Projet de Réadaptation à Base Communautaire des Aveugles et Autres Personnes Handicapées) de CARITAS Niger, qui a pour objectif premier de venir en aide aux handicapés en assurant entre autres des formations professionnelles, a engendré des structures artisanales autonomes mises en place par les anciens participants à ces formations.

⁵⁶ Il sera question du SAAz plus en détails par la suite

C'est le cas de l'atelier des artisans aveugles du Château I regroupant quelques artisans qui réalisent des chaises et lits picots, des sacs en cuir et ceintures en cuir, des objets sportifs (ballons) et réparent les chaussures en cuir.

Les artisans de Zango

Une trentaine d'artisans maroquiniers du quartier de l'hôtel de ville de Niamey (quartier Zango), se sont installés depuis les années 1970. Ils sont originaires de Zinder et plus précisément du quartier Zango (de ce fait le quartier de la mairie a aussi été surnommé le quartier Zango), un quartier zindérois réputé pour ces nombreux maroquiniers haoussa. Ils sont à peu près une cinquantaine et réalisent toutes sortes de produits en cuir comme les poufs qu'ils revendent en particulier aux commerçants d'objets d'art du Petit Marché et à ceux installés près du supermarché Score.

Forgerons-bijoutiers de Dan Gao et Madina

Les forgerons installés dans les quartiers limitrophes de Dan Gao et Madina sont originaires de la zone d'Azal dans l'Aïr, comme les bijoutiers et tailleurs de pierre de talc du Château I.

Les premiers se sont installés d'abord à Dan Gao au début des années 1980, puis à Madina au milieu des années 1980. Ils étaient venus pour vendre leurs bijoux et se sont finalement établis dans la capitale, dans ces quartiers aux loyers peu élevés. Parmi les premiers forgerons à s'installer à Dan Gao, il y a un enfant de Tchintaborak **Harmet Ikatt**, arrivé en 1982 et qui est maintenant l'un des grands patrons du Château I. Puis pendant la rébellion du nord de 1992 à 1995, d'autres sont venus. Ils travaillent dans des ateliers construits au sein de la concession familiale.

Ils produisent des bijoux en argent qu'ils revendent ensuite aux Château I ou aux commerçants du Petit Marché. Ils sont réputés pour leur travail de très bonne qualité.

Bijoutiers or et argent

La cinquantaine de bijoutiers de Niamey réalisant des bijoux en or et en argent ont été pendant longtemps en majorité des Sénégalais qui confectionnaient des parures en or filigrané à la mode sénégalaise. Ils sont présents dans la capitale nigérienne depuis le milieu du XXe siècle. Il y a aussi quelques artisans zarma-songhay convertis à cette technique de même que des bijoutiers originaires de la côte du golfe de

Guinée. Actuellement leurs bijouteries se trouvent surtout dans le centre ville, autour du Petit Marché. En 1976, ces artisans se sont regroupés en syndicat des bijoutiers or et argent afin de défendre leurs intérêts en étant représentés au sein des administrations nigériennes.

Atelier Telit d'Ikken

Ikken⁵⁷ est une ligne de bijoux à vocation éthique, née de la collaboration de **Baptiste Bataille**, styliste français, **Patrick Hamrouni**, producteur d'évènement et **Abda Kamso**, forgeron touareg. Depuis quelques années une coopérative autonome a été mise en place à Niamey au sein de laquelle dix artisans de la famille Kamso se consacrent à réaliser les bijoux dessinés par Baptiste Bataille qui sont ensuite envoyés en France notamment auprès de grandes marques comme Chanel. Dans le cadre de l'atelier Telit, construit en 2007 à Niamey, les artisans suivent une formation continue avec un joaillier professionnel parisien, ce qui leur permet de s'adapter aux exigences du marché français. Les bijoux Ikken présentent un design épuré inspiré des formes africaines et du minimalisme à l'occidentale incarnés dans des matériaux comme l'ébène, l'os et l'argent.

Une démarche similaire est celle de la styliste Aude Durou, fille du célèbre photographe Jean Marc Durou, qui vient régulièrement à Agadez où elle travaille avec la famille Koumama dans la confection de sa ligne de bijoux : Ombre claire⁵⁸.

2.1.2 Autour de Niamey (Liptako, Zarma Ganda, Zarma Tarey, et parc du W)

La zone autour de Niamey est habitée par des Zarma, des Songhaï, des Peul, et des Touareg. La production pour touriste est peu développée dans cette zone qui se divise en deux pôles : les lieux non touristiques où les artisans réalisent des objets « d'art touristique » qu'ils revendent à Niamey et les lieux touristiques où l'on trouve quelques produits qui intéressent les Occidentaux.

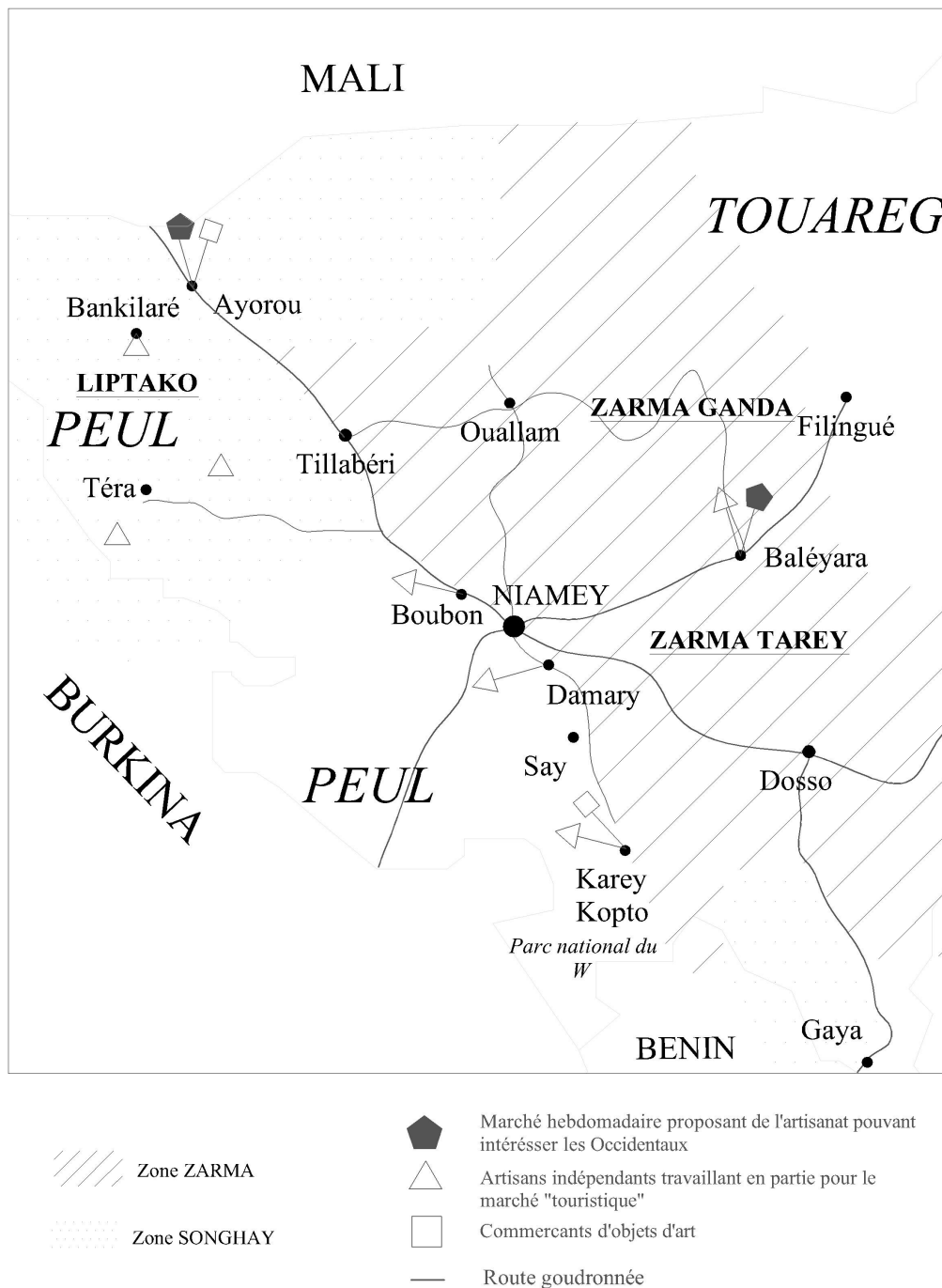
2.1.2.1 Les artisans du Liptako et du Zarma Tarey

Il y a dans cette zone plusieurs groupes d'artisans qui réalisent des produits pour les Occidentaux qu'ils revendent ensuite à Niamey : les potières du Liptako, dans les villages près de Téra, reproduisent les statuettes de Bura, les forgerons touareg du

⁵⁷ www.artkem.com

⁵⁸ www.ombreclaire.com

Zarma Tarey (Baléyara) et du Liptako (Bankilaré) fabriquent des épées d'un style bien particulier et adapté aux goûts des Occidentaux ainsi que des animaux en cuir gainé. Les forgerons peul de Damari (village proche de Niamey) réalisent des figurines en bronze (girafes, gazelles...) reproduisant celles créées au Centre artisanal du Musée National du Niger.



Carte 4 : Lieux proposant de l'art « touristique » dans la région de Niamey

2.1.2.2 Les zones touristiques

Karey Kopto (Parc du W)

Ce petit village touristique au bord du fleuve, à une centaine de kilomètres de Niamey sur la route de Say juste à côté du parc du W possède une petite boutique à prix fixes qui propose de la vannerie (éventail, chapeau, nattes) et des bijoux en plastique importés. Les touristes participant à l'un des deux circuits dans la région du fleuve organisés par le Point Afrique, bivouaquent dans ce petit village.

Boubon (Zarmaganda)

Le village de Boubon, à une vingtaine de kilomètres de Niamey est surtout fréquenté par les expatriés, c'est un site sur le bord du fleuve qui possède une île où l'on prend volontiers un repas à l'ombre des nombreux arbres.

A Boubon, il y a de nombreuses potières qui réalisent notamment de grands canaris qu'elles revendent ensuite sur le bord de la route ou à Niamey même.

Baléyara (Zarma Tarey)

Le village de Baléyara, à 96 km au nord-est de Niamey est connu pour son marché dominical qui est fréquenté par les Peul du Dallol (région sud-est de Niamey) et par les Touareg de la zone. Les produits d'artisanat qui intéressent les Occidentaux sont les selles en cuir et maroquinerie touareg, la vannerie (en particulier les dessus de calebasses spécifiques à cette zone) et les couvertures zarma et peul.

Ayorou (Liptako)

A 22 km de la frontière malienne, Ayorou est une petite ville au bord du fleuve où les Occidentaux vont pour voir les hippopotames, lors de ballades en pirogue sur le fleuve, pour la chasse et pour le marché dominical où se rencontrent les pêcheurs, cultivateurs et marchands de toutes origines. Les petits étalages colorés sont disposés à même le sol avec différents produits : bijoux, maroquinerie touareg (selles de chameaux, coussins en cuir, sandales), sparterie (nattes de Bankilaré), couvertures zarma et songhay, pierres, poteries zarma et bella. Ce marché est connu des amateurs de perles de Yassan⁵⁹ en terre cuite qui se vendent par longs colliers.

Il y a aussi quelques commerçants d'objets d'art qui cherchent à vendre leurs produits aux touristes qui séjournent à l'hôtel Aménokal.

⁵⁹ Perles anciennes trouvées vers Ayorou.

2.1.3 Agadez

Agadez, contrairement à Niamey, est une ville ancienne. « La fondation de cette ville par les Goberawa ⁶⁰(...) se situerait plutôt au XIe siècle. »⁶¹ L'installation du sultanat vers le XVe siècle fut à la base de l'importance d'Agadez, puisque avec celui-ci, « elle devint la capitale politique de l'Aïr, mais aussi un centre économique favorisé par sa situation et un grand centre caravanier au sud du Sahara. C'est à partir de ce moment que la ville apparaît dans l'histoire. Jusque là, en effet, aucun auteur médiéval n'en fait mention et il faut attendre 1526, avec Léon l'Africain, pour en entendre parler. »⁶² A cette époque, Agadez était une ville cosmopolite où se rencontraient les Goberawa, des gens de Katsina et des Touareg. La population vivait essentiellement des ressources de l'artisanat, qui tenait une grande place dans l'activité interne de la ville et intéressait l'économie domestique de presque toutes les familles. « Agadez était déjà renommée pour le travail du cuir. Cette industrie a de tout temps occupé une place de choix dans l'activité d'Agadez. Le tannage et la teinture étaient pratiqués par les artisans eux-mêmes. Des procédés très perfectionnés étaient utilisés pour la teinture en vert (...). Le travail des métaux était aussi important et les forgerons pratiquaient déjà la technique de la "cire perdue", par fonte d'objet de cuivre ou d'argent ou en or. »⁶³

Aujourd'hui Agadez reste une place réputée pour son artisanat qui s'est largement diversifié. Les artisans d'Agadez sont nombreux à avoir adapté une partie de leur production pour satisfaire les goûts des Occidentaux. Les artisans agadéziens représenteraient environ 15 000 personnes⁶⁴, c'est-à-dire presque 20% de la population d'Agadez dont environ 4000⁶⁵ travailleraient en partie pour le marché « touristique ». Il y aurait une cinquantaine de marchands d'objet d'art.

⁶⁰ L'un des sous-groupes Haoussa

⁶¹ Adamou A., 1979, p.43

⁶² Adamou A., 1979, pp. 45-46

⁶³ Adamou A., 1979, p. 55

⁶⁴ Chiffres de la section agadézienne de la Chambre de Commerce d'Agriculture, d'Industrie, et d'Artisanat du Niger.

⁶⁵ Ce chiffre a été établi selon mes calculs qui prennent en compte :

- la coopérative du village artisanal qui regroupe près de 1300 artisans

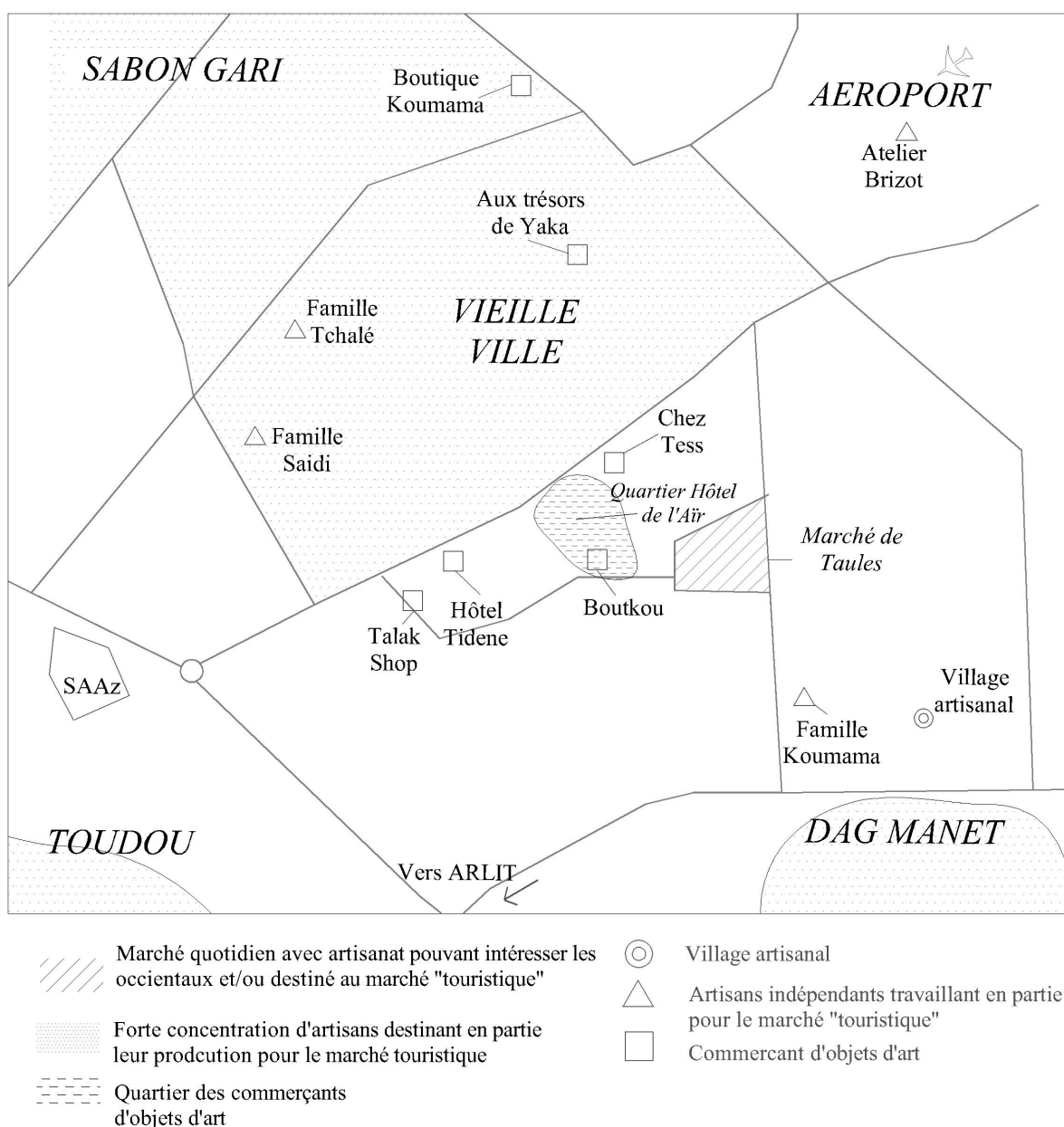
- le SAAz réunit 300 artisans

- les maroquinières sont environ 1800 dont au moins la moitié travaille pour le secteur de l'artisanat d'art

-les forgerons sont plus de 1000 dont la grande majorité travaille pour le marché occidental

- les maroquinières sont 1400 dont une petite partie réalise des objets d'artisanat d'art

- les couturiers-brodeurs sont environ 800, dont une majorité travaille dans le secteur artisanat d'art.



Carte 5 : Lieux proposant de l'art « touristique » à Agadez

2.1.3.1 Les ateliers dans la ville

Parmi ceux qui destinent en partie ou en totalité leur production aux Occidentaux, il y a des gens issus de castes d'artisans et des agadéziens n'appartenant à aucune caste de ce type, en particulier des femmes qui réalisent des travaux d'artisanat pour avoir un revenu. A la différence de Niamey, la majorité reste organisée selon le schéma ancien de l'atelier qui, souvent, en fonction de l'activité artisanale pratiquée se regroupe dans des quartiers spécifiques.

Les maroquinières

Elles étaient environ 1800⁶⁶ en 1992 et sont particulièrement nombreuses dans le vieux quartier d'Agadez. Elles réalisent des objets aux formes anciennes (l'*istifar*, coussin oblongue, cordes pour amulettes et les *albalai*, porte monnaie touareg...) et des produits aux formes récentes (porte-monnaie, trousse, sac à mains...) qui sont en partie achetés par les Occidentaux.

Les maroquiniers

Ils étaient environ 1400 en 1992. Ils sont concentrés essentiellement dans le vieux quartier. Parmi eux, les maroquiniers agadéziens réalisent des étuis de sabres et de poignards ou des chaussures de type *balka*, produits achetés à la fois par les Nigériens et les Occidentaux. Les forgerons touareg spécialisés dans les harnachements de chameaux sont une trentaine à Agadez et réalisent parfois des selles de chameaux miniatures pour les touristes. Enfin les maroquiniers et leurs épouses spécialisés dans la fabrication des *bata* (petite boîte en cuir épilé) sont concentrés dans le quartier Obitara. Une partie de leur production est achetée par les Occidentaux.

Les forgerons bijoutiers touareg

Ils étaient environ un millier à Agadez en 1992. La plupart des *inaden* destine une partie de leur production au marché « touristique ». Les premiers à travailler pour ce marché ou plutôt celui des colons avaient leur atelier dans le quartier périphérique de Toudou, puis à la fin des années 1970 ils ont déplacé leur activité dans le centre ville (quartier Nasserawa). Depuis les années 1990 de nombreux ateliers sont apparus un peu partout dans la ville, notamment dans le nouveau quartier de Sabon Gari.

Ces forgerons bijoutiers créent des parures et des objets utilitaires (cuillère à café, coupe-papier) en argent adaptés aux goûts des Occidentaux et continuent à produire des objets aux formes anciennes comme les gris-gris en métal, les couteaux et les sabres.

Les couturiers brodeurs

Ils étaient environ 800 en 1992 et sont concentrés essentiellement dans le vieux quartier et au marché de Tôles. La broderie est une spécialité agadézienne depuis

⁶⁶ Les chiffres qui vont suivre sont basés sur le dernier recensement des artisans en 1992. De plus, il s'agit des artisans inscrits à la Fédération Régionale des Artisans Agadez (FRAAz) ; beaucoup ne sont pas inscrits. Ces chiffres peuvent dans certains cas être doublés comme pour les forgerons bijoutiers.

plusieurs siècles qui est aujourd'hui réalisée sur des habits aux formes anciennes (*tago*, pantalon ample...) et aux formes récentes (complet, chemise et pantalon) qui peuvent être achetés par les Occidentaux.

Les peintres figuratifs

L'activité principale de ces peintres est la réalisation de pancartes pour les devantures de boutiques, mais une dizaine d'entre eux réalisent aussi des tableaux dans un style naïf achetés surtout par les Occidentaux. Ces peintures réalisées à l'acrylique représentent généralement des portraits de femmes touareg ou peul.

Les vannières

Les vannières réalisant des produits pour les Occidentaux sont une soixantaine dans les quartiers de Dagmanet et dans le quartier de la Gendarmerie⁶⁷. Elles réalisent des sparteries aux formes anciennes (nattes) et aux formes récentes (paniers de courses, sacs, dessous de plat...). Elles sont organisées en 4 coopératives qui travaillent avec le Service de l'Artisanat d'Agadez, ce qui représente environ 300 personnes.

L'Atelier de J.Y. Brisot

Cet « atelier » composé d'une quarantaine de forgerons destine sa production uniquement à l'exportation en Europe et aux Etats-Unis auprès de marque de luxe comme Hermès. Cet atelier a été ouvert au milieu des années 1980 par un Français, **J.Y. Brisot**, à la suite d'une commande lancée par Hermès qui mettait en compétition son équipe de forgerons avec celle d'un maître forgeron Touareg. C'est l'équipe de Brisot qui obtint le marché et depuis continue à travailler pour Hermès et d'autres grandes marques européennes et américaines. Dans cet atelier modernisé situé à côté de l'aéroport Mano Dayak, les bijoutiers forgerons reproduisent des prototypes élaborés par des designers européens, notamment des boucles de sacs et des fermetures pour Hermès. Ces produits sont ensuite envoyés à la maison mère qui s'occupe de les adapter aux produits de maroquinerie pour lesquels ils sont destinés et les distribuent ensuite dans ses boutiques.

⁶⁷ Chiffres que le directeur du SAAz, A. Bagouche, m'a fournis.

2.1.3.2 Le village artisanal d'Agadez

Il regroupe plus de 1300 artisans (dont 900 femmes) organisés en une Union des Indépendants et Coopératives du Village Artisanal d'Agadez (UICOVAZ)⁶⁸. Les coopératives sont aux nombres de 48 et les indépendants au nombre de 5 (4 forgerons et 1 tailleur).

Les travaux du village artisanal d'Agadez ont débuté au début des années 1990 dans le cadre d'un projet de coopération bilatérale avec l'Allemagne, le PAA (Programme d'Appui à l'Artisanat). Ils furent suspendus à la fin de l'année 1992 suite aux prémices de la rébellion touareg. Puis au milieu des années 1990, la construction en banco fut terminée grâce à un financement de l'OPEP à la demande d'un groupement d'artisans d'Agadez. En 1998, il fut reconstruit en dur dans le cadre du projet de coopération luxembourgeoise DANI. Aujourd'hui, il dispose de nombreux ateliers artisanaux et d'une boutique, où sont exposés les articles en surplus.

Ce village a la même vocation que ceux de la capitale c'est-à-dire réunir les produits artisanaux pour qu'ils soient plus faciles d'accès aux consommateurs. Il est également équipé de mécanotheques de bijouterie (machine pour aplatir le métal...) et de maroquinerie (machine à coudre...).

Le village artisanal d'Agadez propose une gamme très variée de produits : des bijoux, des couteaux touareg, des objets en bronze et en argent (girafe, fennec...), des sculptures en pierre de talc, des tissus et habits en batik, des vanneries, des sacs et autres produits en cuir.

2.1.3.3 Le Service de l'Artisanat d'Agadez (SAAz)

Le SAAz est aujourd'hui une organisation faîtière⁶⁹ de commerce équitable. Avec des effectifs toujours croissants depuis sa création en 1986, elle regroupe aujourd'hui 5 salariés (le responsable du service, le comptable, et 3 animateurs) et 45 coopératives avec un effectif de plus de 3500 artisans dont 3000 femmes sur un périmètre de 120 km autour d'Agadez, scindé en huit secteurs géographiques : la commune d'Agadez, la zone d'Azal, Indoudou, Kerboubou, Gofate, les deux secteurs de Tchirozérine et In Gall.

⁶⁸ Chiffres que m'a transmis la coordinatrice du projet DANI, Mme A. Kané.

⁶⁹ L'organisation faîtière est l'interface entre les organismes et les centrales d'achat du commerce équitable dans les pays de l'Organisation de Coopération et de Développement Economique (OCDE) et les producteurs des pays du Sud. Elles sont nées dans les années 1970 sous l'impact du développement du commerce équitable.

La création du SAAz a pour origine la grande sécheresse de 1984. Pour pallier les effets néfastes des années de sécheresse, un prêtre de la mission catholique, le père Hervé, engagea en 1984 une action auprès des femmes et des forgerons pour développer l'artisanat qui était jusqu'alors destiné au seul usage domestique. Il mit en place l'Association pour les artisans du Sahel (APAS) dont le siège est aujourd'hui à Lyon et la dota d'un fonds de roulement. Pour assurer des débouchés le père Hervé fit appel à ses relations en France et y envoya régulièrement des objets de sparterie fabriqués par les femmes touareg et les articles confectionnés par les forgerons. Cette initiative prit une telle ampleur que le père Hervé décida de recruter une assistante technique, Brigitte Touchard, pour aider les artisans travaillant pour l'APAS dans leur organisation et dans l'adaptation de leurs produits au marché occidental. En 1986, Brigitte Touchard décida de créer une structure durable et officielle pour laquelle elle fit construire un local au sein de l'URC (Union Régionale des Coopératives) qui n'intervenait alors que dans la commercialisation des produits des jardins de l'Aïr. Cette structure, appelée Service de l'Artisanat d'Agadez, fut chargée d'animer des groupements mutualistes dans les villages et de diffuser leurs produits en assurant un suivi technique et administratif⁷⁰.

Le SAAz dispose aujourd'hui de deux boutiques, une à Niamey et l'autre dans le centre ville d'Agadez pour diffuser ses produits sur le marché local. Mais la grande partie de la production qui se résume à des objets de sparterie, des articles décorés de broderie par les femmes du village de Kerboubou, des sculptures sur bois et sur pierre, et des bijoux, est destinée à l'exportation en Europe dans les boutiques relevant du commerce équitable, faisant d'elle la première et la seule organisation faîtière du Niger.

2.1.3.4 Les lieux touristique et les marchés

A Agadez, il existe trois grands marchés : le Marché de l'est où l'on trouve essentiellement des produits frais, le Marché au bétail, où l'on trouve en particulier des animaux et des produits d'artisanat utilitaire et le Marché de tôles, où l'on trouve toutes sortes de produits manufacturés ainsi que des boutiques pour « touristes ».

⁷⁰ Grégoire E., 1999, p.275

Le Marché de tôles

Dans les années 1970, les premières boutiques d'objets d'art se trouvaient au Marché de tôles, qui d'ailleurs à cette époque n'était pas en tôles, mais en paillotes et s'appelait le Marché central. L'une des boutiques pionnières est le « Ski Shop » (où il est possible de louer des skis ou des luges pour descendre les dunes) d'**Abdel Kader** dit « **Danger** ». Cet Agadézien fait partie des premiers commerçants d'objets d'art d'Agadez. Il a commencé en tant que vendeur ambulant en 1967 à l'âge de 8 ans. Dix ans plus tard il eut sa première boutique au Marché central.

Actuellement, en plus du « Ski Shop », on trouve trois boutiques proposant des objets d'artisanat d'art et utilitaire. Ces boutiques sont à la fois fréquentées par les Occidentaux et les Nigériens. Il y a aussi un atelier de mobilier en bois de palmiers doum où les expatriés vont se fournir en meubles quand ils s'installent à Agadez.

Le quartier de l'hôtel de l'Aïr

C'est dans ce quartier central où les touristes viennent admirer la grande mosquée que sont réunis la majorité des vendeurs d'objets d'art. Il y a une quinzaine de boutiques, tout autour de la mosquée dont une dizaine regroupée autour de l'hôtel de l'Aïr, le plus ancien hôtel d'Agadez⁷¹.

En 1972, la première coopérative artisanale d'Agadez exposait ces produits artisanaux dans une boutique prévue à cet effet installée dans l'enceinte de l'hôtel de l'Aïr. La coopérative et sa boutique ont fermé en 1987 pour être ensuite reprises par un forgeron touareg du nom d'**Ulal**. Il ferma boutique au début des années 2000.

Au début des années 1980, les premiers commerçants à s'installer avec leurs nattes, au pied de l'hôtel de l'Aïr étaient des commerçants zindérois qui vendaient essentiellement des produits de maroquinerie haoussa (sacoches, poufs...) et des bijoutiers sénégalais réalisant des bijoux d'or et d'argent en filigrane.

Les premières boutiques furent construites en face de l'hôtel au milieu des années 1980, par des agadéziens comme **Aghali** et **Moumouni**. En 1998, une coopérative artisanale tenue par des handicapés locomoteurs ouvrit juste à côté de l'hôtel. Puis dans les années 2000 l'espace des boutiques s'agrandit sur un périmètre de 100m autour de l'hôtel de l'Aïr.

⁷¹ Ce bâtiment abritait le palais que le sultan Tégama avait élevé pour la venue de Kaossen. Dans les années 1960 il fut réhabilité en tant qu'hôtel.

2.1.3.5 L'aéroport

L'aéroport d'Agadez a été construit dans les années 1960. Depuis 1988, il accueille des vols charters réguliers⁷². La cour précédant la salle d'enregistrement est devenu le rendez-vous, durant la saison touristique de octobre à mars, des commerçants d'objets d'art et surtout des chasse-touristes qui viennent tenter un dernier assaut auprès des touristes en partance pour la France et rencontrer les nouveaux venus qui à peine descendus de l'avion sont assaillis.

2.1.3.6 Les boutiques éparpillées dans la ville

On trouve quelques boutiques proches des lieux fréquentés par les touristes, en particulier les hôtels. Dans la cour intérieure de l'hôtel de l'Aïr, une natte est étendue sur le sol avec divers articles d'artisanat d'art. A l'hôtel de la Paix, la boutique du forgeron bijoutier **El Hadji Koumama**, propose depuis 2002 des bijoux touareg en argent. Dans la cour de l'hôtel Tidène se trouve une boutique « in » mise en place par la femme française du gérant de l'hôtel qui présente divers produits du Niger.

En face de cet hôtel, le Talak Shop, lancé depuis 2001 par un ancien commerçant d'objet d'art de Niamey, **Issouf**, propose essentiellement des produits d'artisanat d'art qu'on trouve dans la capitale, ramenés régulièrement par ses collègues de Niamey. (masques, reproductions de Bura, bronzes).

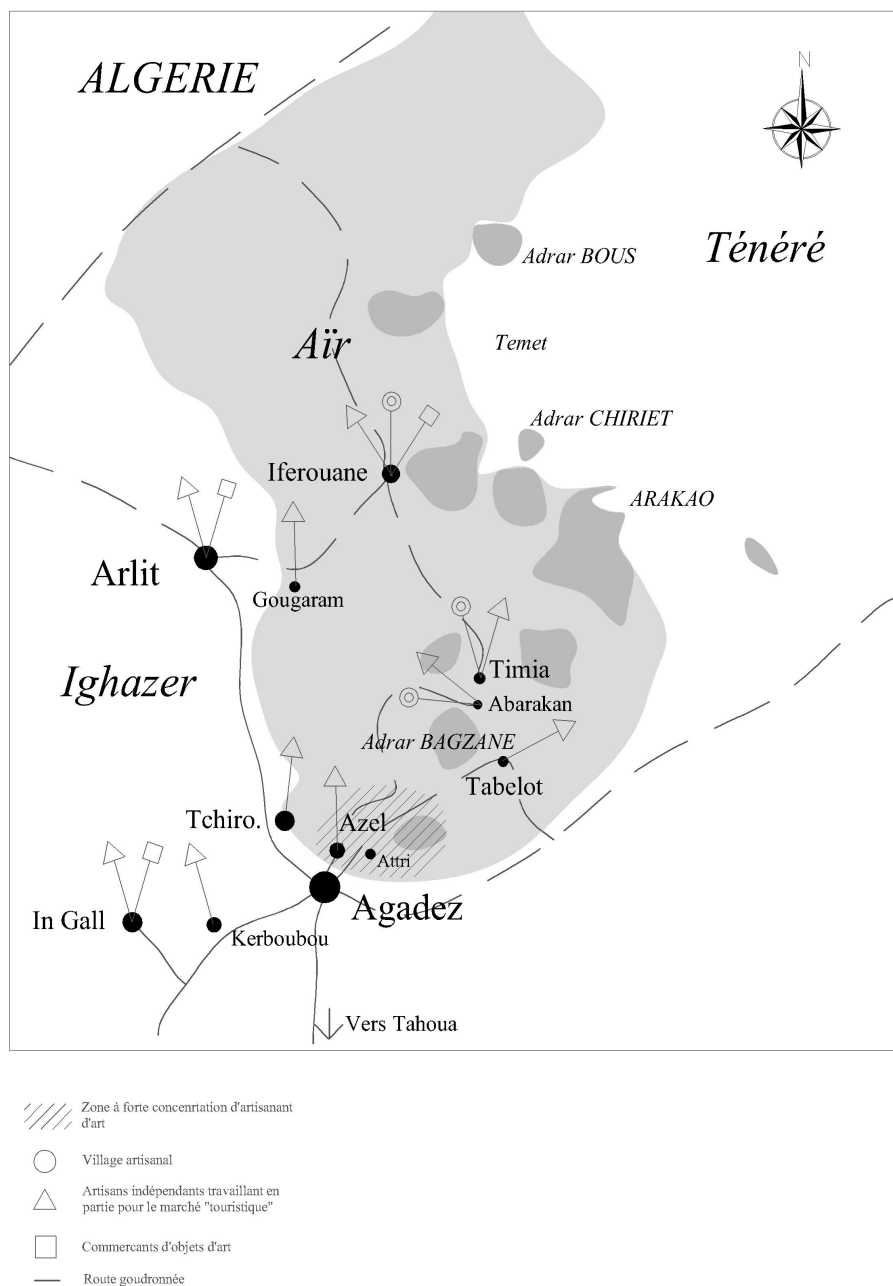
Il y a aussi quelques boutiques éparpillées, ici et là, comme la boutique « Aux trésors de Yaka » sur la place Toundou Bianou (dans le vieux quartier) tenue par **Yakana Chenou Lami** ou encore celle jouxtant le Syndicat d'Initiative d'Agadez, qui est presque laissée à l'abandon.

Il y a ensuite plusieurs boutiques « in », dont l'ordre et la décoration intérieure rappellent les boutiques « ethniques » d'Europe. La boutique Tess, ouverte en mars 2005, appartient à une suédoise habitant à Agadez. C'est une boutique chic dont la décoration rappelle les boutiques « ethniques » parisiennes, avec des niches vitrées, un éclairage tamisé et des objets bien mis en valeur. On y trouve des produits récents et anciens du Niger, du Burkina Faso, de Mauritanie, et du Kenya. La boutique Boutkou créée par une nigérienne à la fin des années 1990 est aussi ordonnée selon le goût occidental mais la décoration est moins élaborée que chez Tess.

⁷² Avec plusieurs interruptions, l'avant-dernière en date était celle de décembre 2001 à décembre 2003, pour cause de réfection de la piste. Les vols sont à nouveau arrêtés depuis septembre 2007, à cause de la nouvelle rébellion qui s'est déclenchée dans la région d'Agadez depuis février 2007.

2.1.4 Autour d'Agadez (Aïr et Ighazer)

Actuellement, dans l'ensemble du département d'Agadez, environ 40% des 320 000 personnes qui peuplent cette zone pratiquent l'artisanat⁷³. La production pour touristes est également répandue et bien localisée. C'est dans certains villages et villes de l'Aïr et de l'Ighazer que l'on trouve des artisans qui destinent leur production à la vente touristique dont les centres les plus actifs sont Azel, Timia, et Iférouane.



Carte 6 : Lieux proposant de l'art « touristique » dans la région d'Agadez

⁷³ Chiffres de la section agadézienne de la Chambre de Commerce, d'Agriculture, d'Industrie et d'Artisanat du Niger (CCAIAAN).

2.1.4.1 La vallée de la Téloua (zone d'Azel)

A 5 km au nord d'Agadez, les premières collines rocheuses de l'Aïr apparaissent entrecoupées de vallées bordées de palmiers doum où sont établis de nombreux campements sédentaires entourés de jardins. Ici vivent des agro-pasteurs touareg.

Dans ces campements de la vallée de la Téloua et aux alentours comme **Azel**, **Sarsarane**, **Alarssesse**, **Atri**, **Tchintaborak**, situés dans un rayon de 5 à 30 km au nord d'Agadez, on trouve de nombreux bijoutiers et tailleurs de pierre de talc (près de 500 personnes⁷⁴) qui font partie des familles des forgerons bijoutiers du Château I de Niamey. Ces derniers leur font des commandes qu'ils destinent le plus souvent à la vente en Europe. Les *inaden* de ces villages vendent également leur production aux touristes qui viennent visiter cette zone (en particulier Azel, qui est le campement de l'Aïr le plus proche d'Agadez) ou la déposent au SAAz.

2.1.4.2 Zone de Timia

Timia (à 210 km au nord-est d'Agadez) est un gros village de moins de 10 000 habitants et se présente comme une oasis de montagne, le long d'un puissant *kori*⁷⁵, l'Anou Makkaren, un des plus grands oueds de l'Aïr. Toute la zone est donc bien irriguée et l'agriculture y est pratiquée toute l'année.

Les touristes sont très nombreux à passer par Timia pour son pittoresque. « Dominée par les monts Agalak, la région de Timia est parsemée d'anciens cratères de volcans, de nombreuses sources dont certaines sont gazeuses (Igouloulef), de cascades et de guelta. »⁷⁶

Les artisans vendent leurs produits aux touristes de passage sur le bord de la route et dans les jardins en bordure de la ville. Il existe aussi un petit centre artisanal bien situé où travaillent quelques forgerons d'Iférouane qui vendent leurs bijoux et sculptures sur pierre.

A quelques kilomètres de là, le *Centre des Arts et Métiers d'Abarakane*, construit en dur en 2001 par l'association nigérienne HED Tamat (ONG locale) propose, aux artisans de la zone, des ateliers et deux boutiques où ils peuvent exposer leurs articles en surplus. HED Tamat a décidé de construire ce centre à Abarakane car

⁷⁴ Selon El Hadji Agak, forgeron de la zone

⁷⁵ Mot utilisé au Niger pour désigner un cours d'eau temporaire

⁷⁶ *Le guide bleu du Sahara*, 1991 p. 537

ce village se trouve sur un axe touristique et est très réputé pour son artisanat. Il regroupe une dizaine d'artisans permanents organisés en une coopérative et d'autres membres non permanents (une soixantaine de familles) qui vivent entre Tassoliet et Crib-Crib. Le centre des Arts et Métiers d'Abarakan propose des bijoux touareg, des objets en pierre de talc, en gypse et en serpentine, des produits de vannerie, des cuirs et des poteries touareg.

2.1.4.3 Zone d'Iférouane

Iférouane (à 300 km au nord-est d'Agadez) est une petite ville d'environ 10 000 habitants aux pieds des monts Tamgak. A Iférouane, beaucoup de Touareg sont caravaniers ou éleveurs ; d'autres se consacrent aux jardins, faisant d'Iférouane le premier centre agricole de l'Aïr⁷⁷. L'activité artisanale y est aussi développée et il existe deux boutiques d'objets d'art où sont proposés des bijoux récents et anciens, ainsi qu'un petit centre artisanal visité par les touristes voyageant en circuit organisé et faisant escale à Iférouane avant d'atteindre l'Adrar Chiriet.

Le *Centre Artisanal d'Iférouane* a été créé en 1990 dans le cadre du programme UICN, un programme dans le domaine de l'environnement qui est à l'origine de la réserve naturelle de l'Aïr. Il prend la forme d'un ensemble architectural en banco qui accueille des ateliers artisanaux, une boutique exposant les œuvres en surplus et un musée sur l'environnement et l'artisanat de la zone. Il regroupe actuellement une quarantaine d'artisans forgerons de toute la zone répartis en 11 familles et organisés en une unique coopérative. On y trouve essentiellement des bijoux touareg spécifiques à la zone d'Iférouane et de la maroquinerie réalisée par des femmes touareg.

2.1.4.4 Zone de Tabelot

Tabelot est un village au pied des monts Bagzan. Les touristes s'y arrêtent une journée, en général, pour ensuite commencer leur trekking dans les vallées des monts Bagzan, où les pistes chamelières pénètrent dans les vallées verdoyantes peuplées de singes et de gazelles. Toute la région est bien irriguée par de nombreux *kori* et les jardins y sont florissants (on en compte près de 500).

⁷⁷ Les premiers habitants de l'Aïr à pratiquer l'agriculture seraient originaires de la zone d'Iférouane. Ensuite, ils auraient diffusé cette activité plus au sud et seraient ainsi à l'origine de plusieurs centres récents, la famine de 1914 et la révolte de 1917 les ayant incité à abandonner leurs champs et à partir vers le sud où ils apprirent aux autres les secrets de leur art. Par la suite de nombreux nomades ayant perdu leur cheptel s'adonnèrent à l'agriculture. (Adamou A., 1979, p.34)

L'activité artisanale est bien moins développée à Tabelot qu'à Timia et Iférouane, car les touristes sont beaucoup moins nombreux à visiter cette zone. Néanmoins, six des forgerons sur la centaine que compte le village exécutent des bijoux en nickel (pour des problèmes de ravitaillement en argent) pour les touristes, des objets en pierre de talc et quelques objets en bois. Ils vendent leurs produits dans la concession du chef de village lorsqu'il reçoit des touristes partant en expédition.

2.1.4.5 Zone d'Arlit

La ville « champignon » d'Arlit (située à 418 km au nord-ouest d'Agadez) a été créée de toutes pièces en 1971 par la société SOMAÏR (Société des Mines de l'Aïr)⁷⁸ à la suite de la découverte d'un important gisement d'uranium en 1965 par les Français. Elle regroupe environ 70 000 personnes et 98 000 habitants dans son département.

Dans les années 1970/80, Arlit était une ville très fréquentée par les Occidentaux. Tout d'abord elle était une étape pour les touristes en particulier ceux qui descendaient d'Europe en voiture. De plus les expatriés étaient très nombreux (près de 300 familles françaises) à travailler pour la SOMAÏR. De ce fait l'artisanat y était développé. Une coopérative regroupant des forgerons, des tailleurs, des cordonniers, et des maroquinières et des vannières, se mit en place au milieu des années 1980. Elle faisait partie du Service de l'Artisanat de l'Union Régional des Coopératives d'Agadez et disposait d'une boutique où les touristes et les expatriés pouvaient se fournir en artisanat d'art. De plus nombre de forgerons d'Agadez et de la vallée de la Téloua (zone d'Azel) venaient y vendre leurs produits (pierre de talc et bijoux en argent)

A partir du milieu des années 1980, la crise de l'uranium obligea la SOMAÏR à réduire son activité entraînant le départ de la majorité des expatriés. Puis, suite aux

⁷⁸ La multinationale française AREVA (anciennement COGEMA) est l'opérateur de cette société dont elle possède 63,4 % des parts (contre 36,6 % pour le gouvernement nigérien). Depuis sa création, la SOMAÏR a produit plus de 40 000 tonnes d'uranium, à partir de mines exploitées autour d'Arlit. La production annuelle est actuellement de 1300 tonnes d'uranium sous forme de concentré. AREVA est aussi l'opérateur de l'autre société minière du Niger la COMINAC (Compagnie Minière d'Akouta) qui exploite notamment le gisement d'Akokan, l'un des plus importants gisements d'uranium souterrains mondiaux. AREVA détient 34% des parts. Cette société a produit près de 48 000 tonnes d'uranium depuis sa création en 1978. La production annuelle est proche de 2 000 tonnes d'uranium sous forme de concentré.

En juillet 2007, le gouvernement nigérien a décidé d'expulser le directeur général d'Areva au Niger, officiellement accusé de financer les rebelles du Mouvement des Nigériens pour la Justice (MNJ). Une semaine après cette expulsion, AREVA renouvela ses contrats avec le gouvernement du président Tandja, moyennant une augmentation immédiate du prix de l'uranium.

prémices de la rébellion touareg en 1992, les touristes et les expatriés furent rares voire inexistant dans la zone. De ce fait les activités artisanales furent elles aussi en déclin.

Aujourd'hui, les touristes et les expatriés sont rares à Arlit. Ainsi, la boutique de l'unique coopérative d'Arlit sont laissées quasiment à l'abandon, il n'y a plus que quelques bijoux en argent et de pacotille. Dans cette coopérative est toujours regroupée la majorité des artisans de la ville : les cordonniers qui réalisent les *balka*, les maroquiniers, des fourreaux et des sacs en cuir, les forgerons qui réalisent maintenant des bijoux pour la population locale (surtout en or) et enfin des vannières.

Il existe aussi une boutique qui a survécu. Elle est tenue par un vieil antiquaire originaire de Tahoua, **Arouna**, qui propose des bijoux en argent et en nickel inoxydable, des pierres taillées et non taillées, des couteaux, des couvertures algériennes et des cuirs touareg.

À quelques dizaines de kilomètres à l'est d'Arlit, les artisans d'un petit village sur le bord de la piste, **Gougaram**, proposent des bijoux en argent aux touristes qui se rendent à l'Adrar Chiriet.

2.1.4.6 Zone de Tchirozérine

Tchirozérine (situé à 70 km au nord-ouest d'Agadez) est le chef lieu du département de Tchirozérine. C'est une petite ville d'environ 10 000 habitants et 129 000 pour le département.

Depuis la fin des années 1980, les artisans et artisanes réalisant quelques articles d'artisanat d'art se sont organisés en coopératives avec l'appui du SAAz, qui se charge de la vente de leurs produits. La coopérative Itamadé regroupe une quinzaine de femmes qui proposent des articles de vannerie. La coopérative Elite regroupe une quarantaine d'hommes qui font des bijoux en argent, des figurines en bronze ainsi que des couteaux et des sculptures d'animaux en bois.

2.1.4.7 Zone d'In Gall

In Gall (58 km au sud ouest d'Agadez) est une ville d'environ 20 000 habitants. Quatre palmeraies s'étendent le long d'un *kori* (qui s'allonge vers Tigguiddan Tessoum). Elles produisent des dattes renommées dans tout le Niger. Le marché quotidien rassemble des éleveurs touareg et peul, autour des commerçants arabes et

haoussa. In Gall est aussi le lieu de la fête annuelle de la Cure Salée où les éleveurs se donnent rendez-vous sur les pâturages entre Teguidan Tesssoum et In Gall.

A la fin des années 1970, la ville d'In Gall était très fréquentée par les touristes car le goudron Niamey-Agadez passait par là. A cette époque, il y avait de nombreux artisans qui réalisaient des objets d'artisanat d'art. Mais au début des années 1980, le goudron fut détourné d'In Gall, arrêtant le flux de touristes dans cette ville de l'Ighazer.

Actuellement beaucoup de forgerons sont partis d'In Gall pour continuer leur activité à Agadez, comme **Mohamed Bididen**. Il existe deux antiquaires à In Gall dont **Assadeck Kidji** dit **Bakané**, qui possède aussi une boutique à Tamanrasset en Algérie, où il part pendant la saison touristique.

Il y a actuellement quatre coopératives, une regroupant les deux ateliers de *balka* (In Gall est réputé pour la production de ce type de chaussures), une coopérative de vannerie proposant des nattes de couleurs, là encore une production typique d'In Gall, une autre coopérative avec d'autres vannières travaillant pour le SAAz et une coopérative de forgerons. Leur production est destinée à la population locale à part celle des vannières du SAAz qui réalisent des articles pour l'exportation en Europe.

2.2 Histoires des opérateurs économiques

Les opérateurs économiques sont des «entrepreneurs», «fournisseurs» et «prestataires de services» c'est-à-dire des personnes physiques ou morales qui offrent la réalisation de travaux et/ou d'ouvrages, des produits ou des services sur le marché. Dans le secteur de l'artisanat d'art, les opérateurs économiques se répartissent en deux groupes distincts : les artisans et les commerçants.

2.2.1 Chez les artisans

2.2.1.1 Formations

Les formations informelles

A la période pré-coloniale, les métiers d'art s'apprenaient au Niger sans didactisme théorique, qu'ils aient été dispensés par un maître artisan ou en famille ; ils étaient appris d'une façon empirique et le plus généralement par routine. De nos jours c'est encore cette formation par l'expérience qui prédomine. « La transmission des savoirs et des valeurs est assurée presque essentiellement par l'apprentissage. Les enfants vivent au milieu des adultes qui leur communiquent ainsi le savoir-faire et le

savoir-vivre. L'apprentissage se confond d'ailleurs avec le service domestique. L'enfant apprend la pratique et cette pratique ne s'arrête pas aux limites d'une profession, d'autant qu'il n'y a pas alors de limite entre la profession et la vie privée. Aussi, c'est par le service domestique que le maître transmet à un enfant (...) le bagage de connaissances, l'expérience pratique et la valeur humaine qu'il est sensé posséder. »⁷⁹ L'apprenti est donc pleinement intégré à la vie de l'atelier en contact direct avec les adultes de l'atelier et les clients. De ce fait, la formation empirique n'est pas seulement une école de métier, mais aussi une école de la vie et des relations humaines, commerciales et financières.

Cette formation informelle peut se faire de deux manières, soit, et le plus souvent, au sein du noyau familial, soit en dehors de ce même noyau.

La formation familiale

La formation qui reste la plus répandue aujourd'hui au Niger est la formation familiale qui s'effectue au sein de la famille élargie. Elle est caractérisée par l'apprentissage de génération en génération.

De nombreux artisans qui travaillent dans le milieu de l'art « touristique » suivent ce type de formation. Par exemple, **Baraou Dan Dano**, artisan maroquinier du Musée, d'origine haoussa interrogé en 1981 par M. Saley explique: « Nous avons hérité du métier de cordonnier. Ma famille est alliée à la chefferie traditionnelle de Madaoua. Nous sommes les chefs cordonniers de Madaoua, c'est-à-dire mon père. »⁸⁰. De même **Saï Sandago**, tisserand du Musée National du Niger, d'origine zarma, interrogé en 1981 par M. Saley, a commencé le travail de tisserand à l'âge de 9 ans auprès de ses parents à Dosso qui « sont installés chez le chef de Dosso, et travaillent pour lui, le chef Djermakoye Hamani. »

C'est aussi le cas de la grande majorité des forgerons touareg comme **El Hadji Agack** dit **Djigo** (28 ans). Il est issu d'une famille de forgerons de Téghazer, un village à 20 km au nord d'Agadez. Il a vécu son enfance à Agadez ville, chez sa grand-mère paternelle, pour aller à l'école coranique. Vers l'âge de 12 ans, il rentre à Téghazer, chez sa mère, où il commence la sculpture de la pierre de talc dans l'atelier de ses cousins maternels. Puis en 1994, son oncle maternel, **Ichouad Assaleck Allélé**,

⁷⁹ Souley M., 1984, p. 15

⁸⁰ Baraou Dan Dano in Saley M., 1984, p.153

un bijoutier du Château I, le fait venir à Niamey pour lui apprendre le travail de l'argent dans son atelier où travaillent plusieurs de ses neveux.

Mohamed Bididen dit **Akama** (40 ans), bijoutier touareg aujourd'hui très connu des expatriés d'Agadez, a grandi à In Gall auprès de son père forgeron et de sa mère issue d'une famille de forgerons d'Agadez. Il a appris à faire les bijoux en argent auprès de son père et de son oncle maternel et à 15 ans il savait travailler l'or. A cette époque il vivait entre In Gall et Agadez. En 1984, l'année de son mariage et de son indépendance, il part à Arlit (238 km au nord d'Agadez), ville prospère à cette époque, et il y ouvre son propre atelier. Là, il commence à réaliser des bijoux en argent adaptés aux goûts des Occidentaux que les commerçants d'objets d'art lui achètent pour les revendre ensuite et continue à produire sur commande auprès des femmes d'Arlit. Petit à petit, il se fait un nom et devient un forgeron réputé dans la zone d'Agadez. C'est ainsi qu'en 1987, il est recruté par Jean Yves Brisot pour travailler dans son atelier d'Agadez, mais en 2001 il démissionne car il n'apprécie pas le manque de souplesse dans la gestion de son temps de travail et l'absence de créativité. Il s'installe alors dans un atelier du village artisanal d'Agadez, où il travaille maintenant pour la population locale, pour les expatriés et touristes occidentaux, mais également en « freelance » pour l'atelier de Jean Yves Brisot. Il apprend aujourd'hui le métier à son fils aîné âgé de 12 ans.

La formation hors du noyau familial

Il existe aussi des artisans qui ont été formés en dehors du noyau familial. Cette pratique, bien que plus rare est également ancienne dans la zone nigérienne et est pratiquée dès le Moyen Age dans les ateliers collectifs des cités haoussa, comme Kano ou Madaoua. **Alembedji Aboubakar**, maroquinier au musée, interrogé en 1981 par M. Saley, explique : « Je viens de Zinder. Ce métier je ne l'ai pas hérité. Je l'ai appris avec notre voisin qui était cordonnier ; il s'appelle Malam Amadou. »⁸¹

Cette formation s'est développée ailleurs que chez les artisans haoussa à partir des années 1960, avec l'ouverture de centres artisanaux. Le premier est celui du Musée National qui a ouvert officiellement en 1962. C'est pour former des jeunes de leur famille ou extérieurs à celle-ci que les artisans les plus réputés du Niger furent recrutés. Dans les centres artisanaux, trois cas spécifiques existent: certains apprentis sont les enfants des maîtres artisans comme le jeune **Attahir Attako** amené à Niamey

⁸¹ Alembedji Aboubakar in Saley M., 1984, p. 158

par son oncle le maître bijoutier **Mohamed Agak**. Dans ce cas il s'agit d'une formation familiale. D'autres apprentis sont amenés par un artisan du Musée ou une tierce personne. C'est le cas de **Hamichou Abdoulaye**, rentré au Centre artisanal du musée à l'âge de 17 ans et formé en cordonnerie. Il explique : « Le fils de Baraou Dan-Dano m'a amené au musée et celui-ci m'a appris mon travail. Pendant trois ans j'ai donc travaillé avec Barou Dan-Dano au musée, jusqu'au jour où il m'a dit de m'installer à mon compte»⁸² Enfin certains apprentis se présentent par eux-mêmes aux maîtres-artisans ; c'est le cas de **Doula Tahirou**, dit « Monsieur Os » un Peul de la région de Tillabéry. Il cherchait du travail à Niamey et s'est ainsi présenté au Centre artisanal du musée en 1985 à l'atelier de Garba Dan Malam qui enseignait la sculpture sur bois à une dizaine d'apprentis. Aujourd'hui il a son propre atelier au CMAN et est spécialisé dans la taille de l'os de chameau.

Il arrive que certains apprennent seuls leur métier par nécessité de trouver une activité rémunératrice comme **Aziz Souley** qui a eu l'idée de faire des petites voitures en fil de fer en s'inspirant de celles réalisées par les enfants d'Agadez. Bien que, chez les artisans, ce cas de figure où un adulte devient artisan sans formation professionnelle soit rare, il faut tout de même le souligner.

Le cas des artisans wodabé citadins est aussi à considérer. Chez les Wodabé, comme on l'a déjà remarqué dans l'introduction, il n'existe pas de caste d'artisan ; chacun apprend à réaliser des articles en cuir et les femmes à broder, mais chez les Wodabé citadins d'Agadez et de Niamey, certains deviennent des artisans à temps plein. Par exemple **Adalamtou Dadji**, un wodabé Gojawa, originaire de la zone de Tchintabaraden, est venu pour la première fois à Niamey en 1987 pour jouer au foot dans l'une des équipes de la capitale. En 1995 il est revenu à Niamey pour chercher du travail. Il a alors exercé au village artisanal de Wadata avec six autres Peul de son lignage avec lesquels il réalisait des sacs en cuir et des colliers en perles, production que tous les Wodabé connaissent. En 1998 il s'installe dans les « Cases allemandes » du Château I. En 2001, il parvient à ouvrir sa première boutique de produit peul au Château I et en août 2005 il part en France pour vendre ses produits artisanaux. Il habite maintenant aux Etats-Unis où il s'est marié.

⁸² Hamichou Abdoulaye in Saley M., 1984, p.166

Formations formelles

De nouveaux genres de formations initiales, cette fois formelles, se sont également répandus au Niger à partir des années 1970. Il faut souligner que contrairement à d'autres pays comme le Sénégal ou le Nigeria, il n'existe pas d'école d'art public comme l'Ecole des Beaux Arts de Dakar ou celle de Brazzaville. Les formations ne sont donc pas délivrées dans un cadre scolaire, mais prennent la forme de formations professionnalisantes.

Les premiers programmes de formations concernaient des personnes en situation précaire. La première du genre fut enseignée au Centre éducatif du Musée National du Niger créé en 1970. Ce centre éducatif a pour vocation « de récupérer et de former à la vie sociale, culturelle et économique de la nation, les jeunes nigériens de 12 à 20 ans désœuvrés, n'ayant aucune chance de parfaire leurs études dans les écoles primaires »⁸³. Les formations sont : la mécanique, la couture, la sparterie ou encore le batik. De même « En 1971, le musée national, avec ses propres ressources, s'engageait dans une action en faveur des aveugles et des handicapés moteurs. Un moniteur appartenant à l'Association Française des Volontaires du Progrès était chargé de leur formation artisanale. Il s'agissait de transformer ces personnes, qui pratiquaient pour la plupart la mendicité, en hommes capables de gagner sa vie autrement. »⁸⁴. Actuellement les apprentis travaillent avec des artisans nigériens issus de cette formation, dans un pavillon du musée construit à cet effet. Depuis les années 1980, d'autres programmes de formation de ce type ont été ajoutés aux premiers. Par exemple, des handicapés locomoteurs et des aveugles sont formés à la maroquinerie et à la taille de l'os de chameau dans le cadre du programme PRHAN piloté par CARITAS⁸⁵. D'autres programmes aident également les jeunes en situation de vulnérabilité, notamment le programme de Formation Professionnelle et Technique (NIGETECH) qui existe depuis 1993. Ainsi, il y a quelques années, des jeunes sans

⁸³ *Guide du Musée National*, 1975, p. 28

⁸⁴ *Guide du Musée National*, 1975, p. 26

⁸⁵ Dans la continuité des formations artisanales des aveugles et des handicapés, d'autres enseignements dans le domaine de la maroquinerie sont dispensés auprès des personnes handicapées depuis 1987 par le programme PRHAN (Projet de réadaptation à base communautaire des aveugles et autres personnes handicapées) élaboré et financé par CARITAS Niger (réseau associatif mondial du Secours Catholique). Lors de cette formation de 3 ans, les participants ont appris à faire des sacs en cuir, des ceintures en cuir, des objets sportifs comme des ballons en cuir pour le football, le handball..., ainsi que des objets selon la technique de la sparterie comme des chaises et des lits picots, des filets de but et des paniers de basket. Ce sont des anciens élèves issus de cette formation qui ont mis en place la coopérative des artisans aveugles dans le quartier Château I à Niamey.

emplois de la commune de Tchintabaraden ont été formés à la taille de l'os de chameau.

La NIGETECH a également mis en place des formations de perfectionnement auprès des artisans désireux d'améliorer leur technique. Par exemple, des forgerons des villages artisanaux de Maradi, de Tahoua, d'Agadez et de Zinder ont été formés à la taille de l'os de chameau, matériau très intéressant en bijouterie.

Toutes ces formations ont comme point commun d'être délivrées par les institutions publiques souvent soutenues par un organisme de développement et/ou une coopération bilatérale ou multilatérale ou encore par une ONG locale ou étrangère. Les artisans sortent de ces formations professionnalisantes avec un diplôme attestant des compétences acquises.

2.2.1.2 Lieux de production

Les anciens lieux de production

L'atelier de base

L'atelier est le lieu où travaillent des artisans d'un même corps de métiers. Il est composé du maître-artisan, c'est-à-dire le chef d'atelier, des artisans-ouvriers et des apprentis. Il se situe le plus souvent au sein de la concession familiale.

On prendra ici l'exemple de la ville d'Agadez, où l'atelier est encore la structure artisanale la plus répandue. Les forgerons travaillent à domicile dans le vestibule qui devance la cour ; il est généralement d'assez grande taille et aménagé pour recevoir des forgerons au travail. Leurs femmes réalisent des objets en cuir dans la cour ou dans la maison. Les maroquinières agadésiennes travaillent généralement dans le petit vestibule qui devance la cour de la concession. La cordonnerie s'effectue aussi dans des ateliers à l'entrée de la maison, mais ils prennent plus la forme d'une chambre que d'un vestibule. De nos jours les couturiers et brodeurs, métiers qui se sont développés ces deux dernières décennies, travaillent dans un atelier soit situé hors de la concession familiale comme au Marché de Tôles où de très nombreux couturiers possèdent un atelier, soit dans une chambre de la maison alors transformée en atelier.

L'atelier collectif

L'atelier collectif regroupe des voisins, des amis ou même des étrangers de même corps de métiers. Les ateliers collectifs existaient déjà au Moyen Age dans les Etats haoussa où les artisans citadins étaient regroupés par métiers dans des

organisations socio-professionnelles, appelées *Sanaa*, qui ressemblent beaucoup aux corporations⁸⁶ du Moyen Âge. Dans les cités, on trouvait de véritables manufactures de tissage et de cordonnerie qui rassemblaient de nombreux artisans travaillant en commun⁸⁷.

Les nouveaux lieux de productions

Les villages artisanaux

Les villages artisanaux sont des espaces construits en dur ou en banco qui accueillent des ateliers artisanaux de différents corps de métiers et une ou plusieurs boutiques exposant les œuvres en surplus, et parfois un bar-restaurant. Les artisans y louent leur atelier pour une somme d'environ 3000 F CFA /mois (soit 5 euros). Ils y viennent chaque matin et rentrent le soir chez eux, mais ils restent maîtres de leur emploi du temps. Ces villages ou centres artisanaux sont gérés par un bureau d'artisans.

Les centres artisanaux sont généralement équipés de mécanotheques qui permettent aux artisans de faire un travail plus rapide et plus efficace.

Les ateliers boutiques du Château I

Les atelier-boutiques sont un nouveau genre d'atelier né dans les années 1990 à Niamey uniquement au Château I. Ils se présentent sous la forme d'un hangar sous lequel travaillent des forgerons, devant une boutique qui présente de manière assez sobre, parfois dans des vitrines, les bijoux réalisés en surplus par les artisans. Ainsi les clients peuvent-ils voir les forgerons au travail, faire des commandes et/ou acheter les produits dans la boutique. A Agadez il existe un seul atelier-boutique, chez Sidi Koumama, même si l'organisation de l'espace est différente : la boutique se trouve au fond de la concession familiale derrière le vestibule où travaillent les forgerons. Quant aux autres forgerons d'Agadez, ils ont souvent des stocks dans leur atelier qu'ils sortent d'un sac quand il y a des clients.

⁸⁶ Ce terme désigne les associations de marchands ou d'artisans qui se regroupèrent en Europe au Moyen Âge dans le but de défendre leurs intérêts et de se porter secours mutuel. On distinguait les guildes de marchands, des corporations de métiers, qu'on appelle aussi corps de métiers.

⁸⁷ Anquetil J., 1979, p. 53

Les ateliers occidentaux

Les ateliers occidentaux ne sont pas la propriété des artisans nigériens, mais d'un étranger qui destine sa production à l'Occident. Les artisans y travaillent sur commande de leur patron et réalisent de grandes quantités d'objets destinés à être exportés ou exposés dans une boutique au Niger. On peut citer à Niamey la boutique Sahélia (Comptoir de l'artisanat) où un atelier situé à l'arrière de la boutique fournit le magasin en objets en cuir et en vannerie alors que les bijoutiers travaillent sous un auvent dans la cour du domicile de la patronne. A Agadez, l'atelier Hermès prend la forme d'une grande salle où chaque artisan a sa place déterminée et où ils viennent travailler (plus ou moins) à heures fixes.

2.2.2 Chez les commerçants

2.2.2.1 Formations

Un métier héréditaire

Au Petit Marché de Niamey, les enfants des *Dan fol* suivent souvent la direction professionnelle de leur père, car les antiquaires de la première génération sont maintenant des gens plutôt aisés.

Le cas de **la famille Dan-Jouma** illustre bien la situation des premiers antiquaires du Niger qui n'ont pas hérité de ce métier mais qui se l'ont approprié, pour ensuite le transmettre à leurs fils. **Malabo Dan-Jouma** fait partie des premiers *Dan fol* du Niger. Il a commencé comme *Dan koli* au Petit Marché de Niamey puis vers 1967 il se spécialisa dans les objets antiques qui intéressaient les Occidentaux. En 1969 il fait partie des premiers antiquaires de Niamey à partir pour Agadez en tant que guide pour des Européens tels que Angela Fischer et Carroll Beckwith, auteurs de livres de photographies sur l'Afrique. Il profita de ces voyages pour récolter des objets anciens auprès des Kel Aïr. En 1970 il part pour Abidjan où il reste 2 ans, ce qui est le cas de nombreux antiquaires haoussa comme le montre Steiner dans *African Art in Transit* (1994). En 1982 il est l'un des premiers à s'installer dans la rue de la cloche du Petit Marché, qui était à cette époque encore vierge de construction.

Le fils de Malabo, **Sani**, âgé de 30 ans, a appris son métier auprès de son père. Il a commencé l'apprentissage à l'âge de 6 ans en balayant la boutique et en nettoyant les objets de métal pendant les vacances scolaires. En 1993, à 19 ans, il abandonne ses études pour s'adonner entièrement au travail de commerçant. En 1996 il part en Côte d'Ivoire où il parfait ses techniques de ventes, puis en 2000 il rentre au Niger et ouvre

sa propre boutique au petit marché où il expose des objets récents. Sani est particulièrement attaché à son travail et au-delà de l'aspect commercial il s'intéresse beaucoup aux objets d'art, intérêt qu'il dit avoir hérité de son père. Son frère **Assouman** est lui aussi *Dan fol* au Petit Marché où il possède une boutique d'antiquité. Le plus jeune frère de Sani et Assouman a 12 ans et vient également apprendre le métier auprès d'eux pendant les vacances scolaires auprès de ses frères ; le reste de l'année il va à l'école.

Omar Dan Dobi est aussi le fils d'un des premiers antiquaires nigériens et comme Sani et Assouman Dan Jouma, il a hérité ce métier de son père dans la boutique duquel il travaillait. Ses rencontres au Petit Marché et ses discussions avec les Européens lui ont donné envie de voyager en Europe. Il est ainsi parti en France en juin 2004 avec un visa, puis en Finlande clandestinement. Il travaille actuellement là bas comme vendeur de journaux.

Abou est le fils d'un antiquaire du Petit Marché d'origine sénégalaise. Abou habitait au Sénégal avec sa mère, ses frères et sœurs avant le décès de son père en 2004. Il faisait ses études supérieures à l'université de Dakar. Etant le plus jeune fils de son père, il a été contraint de venir au Niger (pays inconnu pour lui) pour reprendre la boutique.

Ainsi le métier d'antiquaires, apparu dans les années 1950 au Niger, est devenu aujourd'hui le plus souvent héréditaire au Petit Marché, car c'est une activité rémunératrice. Avant d'exercer ce métier, les enfants des premiers *Dan fol* ont ainsi pu aller à l'école (et savent lire et écrire).

Un métier alimentaire

A la différence des *Dan fol* du Petit Marché, d'autres commerçants d'objets d'art de la capitale et d'Agadez n'ont pas hérité ce métier de leur père. Beaucoup étant enfants de famille pauvre, ils ont commencé comme apprentis auprès d'artisans ou d'antiquaires.

Omar Bagadji est un Haoussa originaire de Dongondoutchi né à Niamey dans le quartier du Château I. Il a commencé à travailler en 1995 à l'âge de 19 ans chez Imbrahim Kamso, bijoutier, dont il connaissait les jeunes frères. Au départ il nettoyait uniquement les bijoux, puis il devint le gérant de la boutique. En 2004, il ouvre sa propre boutique dans laquelle il travaille avec son cousin Abdou et son petit frère Ibrahim.

Issouf (45 ans) est issu d'une famille pauvre de la capitale, il a commencé à travailler avec les commerçants d'objets d'art du Petit Marché pour gagner un peu d'argent vers l'âge de 13 ans. De 1984 à 1992, il exerça divers petit métiers, puis en 1992, n'ayant plus de travail il décide de reprendre sa première activité : la vente des objets d'art. Après avoir été marchand ambulant, il parvient finalement à trouver un étal au Petit Marché. Pour se fournir, il imite les *Dan fol* en partant en brousse pour trouver des antiquités et les revend ensuite sur son stand.

En 1999, il fait travailler un ami pour garder le stand lorsqu'il part voir des clients chez eux ou à leur travail. Cependant, il a du mal à vivre de son commerce. En décembre 1999, il part à Agadez, pour le Paris-Dakar, avec des marchandises dont la majorité appartenait à d'autres commerçants. Il vend tout son stock et avec les bénéfices achètent des bijoux auprès des forgerons. Mais les marchandises disparaissent de chez lui et il ne peut pas rentrer à Niamey de peur des problèmes qu'il rencontrerait auprès de ses pairs commerçants. Il décide de rester à Agadez, sans argent. Pendant deux ans, Issouf survit en vendant des objets qu'on lui confie et sur lesquels il se fait un petit bénéfice. En 2001, il parvient à ouvrir une boutique en face de l'hôtel Tiden, la boutique Talak Shop, où il travaille encore aujourd'hui.

Lawali qui fait partie des plus anciens commerçants d'objet d'art du Château I est venu dans la capitale au milieu des années 1980 pendant la saison chaude, où les champs sont aux repos, afin de trouver une activité rémunératrice. C'est ainsi que cet agriculteur de Filingué ouvrit un étal dans le quartier avec **Gagéré**, un autre commerçant. Depuis il est commerçant d'objet d'art dans la capitale de novembre à avril et agriculteur de mai à octobre. Ses enfants sont au village et n'apprennent pas le métier de commerçant, mais celui d'agriculteur, car pour Lawali « ce n'est pas un vrai métier qui rapporte ». De même **Suleyman** (64 ans), un malien propriétaire du stand limitrophe à celui de Lawali, marié à une fonctionnaire nigérienne depuis 1984, n'enseigne pas à ses enfants son métier, car cette activité n'est pas assez rémunératrice.

Ainsi trouve-t-on actuellement au Niger dans le secteur de l'« artisanat touristique » des métiers héréditaires anciens comme chez les forgerons touareg, des métiers héréditaires récents comme chez les *Dan fol* du Petit Marché, des métiers choisis dans le cadre de formations et des métiers purement alimentaires.

2.2.2.2 Points de vente

Boutiques des antiquaires et les étals

L'intérieur d'une boutique est généralement comparable à l'idée qu'on pourrait se faire de la caverne d'Ali Baba. Les boutiques appartiennent à la classe aisée des commerçants d'objets d'art, c'est-à-dire aux antiquaires. Les étals sont dans la même idée que les boutiques, mais elles sont la propriété de personnes moins riches. Les objets sont en général des contrefaçons alors que dans les boutiques on trouve plus facilement des objets antiques (os de dinosaure, pierres taillées, statues de Bura...).

Boutiques « in »

Les boutiques « in » sont identiques dans le principe à ce que Steiner définit comme galerie. L'idée générale est dans les deux cas de fournir aux consommateurs une alternative au remue-ménage et à la confusion qui règnent dans les stands et les boutiques des marchés.

Les objets y sont présentés de manière ordonnée et la plus épurée possible, un éclairage mettant en valeur les objets et surtout les prix indiqués. A Niamey, il y a la boutique Sahélia, celle du Grand Hôtel et de l'Hôtel Gaweye qui suivent ce principe. A Agadez, ce sont les boutiques de l'hôtel Tidène, la boutique Tess et la boutique Boutkou.

Ce type de boutique est tenu soit par de riches nigériens, souvent des femmes, ce qui est inexistant chez les antiquaires, ou par des étrangers.

Les chasse-touristes

Au Niger, la proportion de marchands ambulants appelés « chasse-touristes » est restreinte. A Agadez, ils sont une vingtaine à colporter leurs marchandises auprès des touristes et des expatriés circulant sur la place de la grande mosquée. A Niamey, ils sont quasi inexistant, mis à part feu **Gagéré** du Château I qui harcelait les « nassara »⁸⁸ avec des copies des statuettes de Bura ou les enfants des rues qui vendent des cartes postales en batik du Burkina-Faso ou des portes clé en cuir au Centre culturel franco-nigérien (CCFN).

⁸⁸ Terme venant du mot « Nazaréen », aussi employé au Burkina et au Mali, qui désigne les « blancs ».

Les entrepôts

Lors de la recherche de terrain, je n'ai pas fréquenté ces lieux, qui sont tenus par des antiquaires mais leur existence m'a été confirmée par les *Dan fol* du Petit Marché. C'est pourquoi, je me limiterai ici aux informations bien plus précises récoltées par C. Steiner et présentées dans son livre *African Art in Transit* (1994)

« Cachés de la plupart des touristes ou des collectionneurs dans les principaux centres urbains de la Côte d'Ivoire, les magasins ou entrepôts amassent une grande quantité d'objets (...). Les entrepôts ont plusieurs fonctions. En premier lieu, ils sont utilisés comme une sorte de dépôt pour les fournisseurs itinérants (...). Les entrepôts servent aussi de lieux de commerce pour les commerçants africains qui transportent des objets à l'étranger, et pour les grossistes occidentaux qui achètent en Côte d'Ivoire (...) Une autre fonction de ces dépôts est de fournir un espace de vente aux vendeurs itinérants »⁸⁹

2.2.3 De nouvelles organisations de producteurs et de commerçants

Depuis le milieu des années 1970, les artisans et les vendeurs nigériens s'organisent de plus en plus en groupements prenant la forme le plus souvent de coopératives, mais aussi de syndicats et d'associations, organisations importées par l'ancien pays colonisateur.

2.2.3.1 Les coopératives

La coopérative est le modèle le plus ancien de groupements⁹⁰ au Niger dont l'objectif global est de maximiser la satisfaction des besoins de leurs membres par la mise en commun des moyens. Les coopératives sont composées soit de plusieurs ateliers de même corps de métiers, soit elles sont le miroir de l'atelier familial, soit il s'agit d'un regroupement de corps de métiers différents.

Au Niger, l'histoire du mouvement coopératif remonte à 1910 avec la création des sociétés de prévoyance (SIP) qui avaient comme objectif fondamental l'amélioration des conditions de vie et de travail des producteurs. Durant toute la période coloniale, il y eut des tentatives de mouvements coopératifs qui n'étaient pas adaptées aux conditions locales. Ainsi la véritable action de coopération a débuté avec la création de l'Union Nationale des Coopératives (UNC) par la loi du 20 septembre

⁸⁹ Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), p.27

⁹⁰ Une coopérative doit, selon la loi nigérienne, regrouper au moins sept personnes

1962 dont l'objectif principal était de traduire la politique de l'état. Cette politique avait pour objectif la mise en place et l'appui au développement des structures coopératives. Au départ les activités ont été essentiellement centrées sur les produits agricoles, puis à partir des années 1970, quelques coopératives d'artisanat d'art se mirent en place. A Niamey la première coopérative a vu le jour en 1976 au Centre artisanal du Musée National du Niger. Elle resta la seule jusqu'en 1987 quand la coopérative du CMAN fut créée. A Agadez, la première coopérative a été créée en 1972 sous l'impulsion d'**Akoli Dawol**, alors député et par la suite maire d'Agadez de 2005 à 2006, ainsi que de deux artisans : **El Hadji Koundjé**, tailleur, et **El Hadji Tchabé**, bijoutier touareg. Cette coopérative disposant d'un local d'exposition regroupait sept corps de métiers : les tailleurs/brodeurs, les forgerons bijoutiers, les selliers, les vanniers, les cordonniers et les maroquinières⁹¹. A partir de 1986, cette coopérative fut rejointe par le Service de l'artisanat d'Agadez de l'Union Régional des Coopératives (URC) qui fut chargé de l'organisation et de la commercialisation des produits d'artisanat d'art dans le domaine de la sparterie, de la broderie et de la forge. Trois ans plus tard fut créée la « coopérative des artisans de l'Aïr » qui rassemblait les différents groupements mutualistes éparpillés à Agadez et sa région (Arlit, Tchirozérine, Timia, Iférouane, Gougaram, Amourar, Bilma)⁹².

L'adoption de la loi du 9 novembre 1996 rendant les coopératives complètement autonomes et l'arrivée massive de projets proposant des aides aux artisans organisés en coopératives entraînèrent la multiplication de ces structures.

2.2.3.2 Les syndicats et les associations

On trouve aussi d'autres organisations d'artisans plus récentes: les syndicats et les associations. Les syndicats qui regroupent des personnes exerçant un même métier et visant à assurer la défense de leurs intérêts professionnels sont rares dans le milieu de l'artisanat d'art. Ils sont bien plus nombreux pour les métiers de l'artisanat utilitaire comme les garagistes ou les dépanneurs radio. Le plus vieux syndicat dans le milieu de l'artisanat d'art du Niger est celui des couturiers/tailleurs créé dans les années 1940.

Les associations, c'est-à-dire un regroupement de personnes poursuivant en commun un but autre que celui de partager des bénéfices, sont de plus en plus nombreuses au Niger depuis ces dernières années. L'une des plus anciennes est celle

⁹¹ A partir de 1989, à cause de problèmes internes, les membres de la première coopérative d'Agadez se divisèrent.

⁹² *Bilan du secteur de l'artisanat dans le département d'Agadez*, 1989, pp.46-47

des artisans handicapés locomoteurs à Niamey, créée en 1983. Plus récemment (2002) les gainiers d'origine malienne du Château I ont créé l'AMDA (Association pour la Modernisation et le Développement de l'Artisanat).

En ce qui concerne les marchands d'objets d'art, il n'y a aucune structure de regroupements à Agadez, par contre à Niamey, il existe une association dont les membres sont les commerçants d'objets d'art du Petit Marché, appelée l'Association des vendeurs d'objets d'arts (AVOA)⁹³.

Actuellement, dans la ville même d'Agadez, on compte plus de 500 groupements (coopératives et associations) qui rassemblent environ 10 000 artisans. La région d'Agadez est sans doute la région où les groupements, en particulier les coopératives, se sont le plus multipliées au Niger depuis les années 1990. Ainsi sur les neuf villages artisanaux, celui d'Agadez est le seul du Niger à réunir les artisans sous forme d'union d'une trentaine de coopératives (Union des coopératives et des indépendants du village artisanal d'Agadez, UCOVAZ), alors que les autres villages possèdent une seule et unique coopérative.

A Niamey, les groupements d'artisans se sont moins propagés qu'à Agadez mais ils se sont malgré tout multipliés depuis le milieu des années 1990. Actuellement, il y a trois grandes coopératives regroupant plusieurs corps de métiers (maroquinerie, forge,...) : une au musée (1976) englobant plus de 200 artisans, une au CMAN (1987) qui regroupe environ 170 artisans (surtout travaillant le cuir) et une au village artisanal de Wadata (1992) avec plus de 400 artisans. Il existe également une multitude de coopératives et d'associations regroupant des artisans ayant des ateliers en ville. Au Château I, ce sont les artisans wodabé qui ont créé la première coopérative du quartier en 1986; les artisans et vendeurs de bijoux touareg sont, quant à eux, regroupés depuis la fin des années 1990 en 2 coopératives : Tanat et Taoré nofus et en association : l'Association nigérienne pour les promotions de l'artisanat (ANPA).

2.2.3.3 Les fédérations

Tous ces groupements d'artisans (coopératives, syndicats, associations) peuvent s'inscrire dans les fédérations régionales des artisans de leur région (Agadez, Diffa,

⁹³ L'AVOA faisait partie d'une Union regroupant les structures d'organisation des artisans et des commerçants d'objets d'art : Union pour le Développement et la Promotion de l'Artisanat au Niger (UDPAN), qui n'existe plus depuis la fin 2005. C'était l'une des rares initiatives pour réunir les artisans et les commerçants d'objets d'art qui ont comme intérêt commun : trouver des débouchés pour pouvoir vendre.

Dosso, Maradi, Niamey, Tahoua, Tillabéri et Zinder). Ces fédérations régionales sont des unions socioprofessionnelles et apolitiques qui existent depuis la fin des années 1990⁹⁴.

Elles sont chapeautées par la FNAN (Fédération Nationale des Artisans du Niger) créé en 1999 qui œuvre dans la promotion de l'artisanat (utilitaire, de production et d'art) en tentant d'établir un réseau d'échanges entre tous les groupements d'artisans du Niger et de les appuyer dans l'organisation et la gestion (écoulement de la production,...). Elle se compose de 43 délégués, d'un comité permanent (12 membres) et d'un bureau exécutif (26 membres). Ses partenaires sont l'Etat, les collectivités ainsi que des ONG et les organes de coopération. La FNAN est membre de la Confédération des Artisans de l'Afrique de l'Ouest (CAAO) qui a pour rôle de réunir les regroupements des Etats d'Afrique de l'Ouest pour les contrôler et les appuyer notamment en développant la coopération nord-sud.

La FNAN et ses fédérations régionales sont mal organisées et ont du mal à élaborer des projets concrets. Le cas de la contribution de la FNAN au Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) de 2004 est révélateur : les artisans participants n'ont pas eu de stand durant les dix jours du salon, car la FNAN n'avait pas confirmé la location des stands; ils ont été obligés de vendre à la sauvette pour rentabiliser leur voyage !

Ainsi, au contact de l'Occident, de nouvelles organisations de petits producteurs se sont largement développées. Ces groupements ont eu pour effet d'agrandir les organisations d'artisans qui au départ se limitaient le plus souvent au noyau familial. Mais les coopératives et les fédérations d'artisans sont le plus souvent utilisées comme une simple façade permettant d'obtenir plus facilement des subventions et des crédits auprès des ONG et des organes de coopération. Finalement, alors que ces groupements et unions ont pour but premier l'entraide entre ses membres par la mise en commun des moyens afin de lutter ensemble contre l'agressivité du nouvel ordre économique mondial de plus en plus hostile aux petits producteurs, c'est l'entraide familiale qui reste prédominante.

⁹⁴ Celle d'Agadez (FRAAz) a été créée le 23 Mars 1997 et regroupe plus de 5000 artisans du secteur de l'artisanat d'art.

Chapitre 3 : Histoire des objets d'art « touristique »

Comme on l'a déjà souligné au préalable, ce qui différencie la catégorie des arts dits touristiques des autres catégories nées aux contacts des Occidentaux comme les arts assimilés et les arts populaires, est que l'art « touristique » est à l'origine destiné à satisfaire les goûts des Occidentaux. Il sera donc ici également question des arts dits assimilés, connus aussi sous le nom d'arts internationaux ou académiques. Cette forme d'art est aussi achetée essentiellement par les Occidentaux, ce qui permet, dans ce sens, de ranger les arts assimilés auprès des arts dits touristiques du Niger. Mais avant de commencer par l'historique des objets nigériens, il me semble important de contextualiser l'histoire de l'art « touristique » à l'échelle du continent.

3.1 Sur le continent africain

3.1.1 Les ivoires « afro-portugais », premier cas connus d'« art touristique » ?

L'art conçu pour plaire aux européens plutôt qu'à un mécène local a ses origines au début du XVI^e siècle avec les ivoires afro-portugais. « Ces ivoires, exemple connu le plus ancien d'art de souvenir africain, étaient ramenées en Europe de la côte ouest africaine par les commerçants portugais dès 1505. Bien que ces objets montrent des motifs individuels d'origine clairement tribaux, ils ont été sculptés pour une utilisation européenne. Notamment des objets aux formes non traditionnelles comme des coupes à pied, des fourchettes et des cuillères, des manches de poignards, des cornes de chasse sont enregistrés dans le livres de compte de la Casa de Guinée pour avoir été passés aux douanes par des commerçants et des officiels de Guinée de retour au Portugal. Parmi ces objets les coupes sont les plus explicites. »⁹⁵ La provenance et la fonction de ces coupes en ivoire sont restées longtemps problématiques, mais elles ont finalement été identifiées comme salières. W. Fagg, fidèle critique des arts « touristiques », fut le premier à dédier une étude spécifique à ces ivoires afro-portugais dans son livre *L'art Nègre, Ivoire Afro-Portugais* (1959) où il explique que les Portugais recrutaient des sculpteurs africains de la côte du golfe de Guinée (région de Freetown en Sierra Leone, Côte des esclaves au Bénin) et la côte congolaise (région de Loango, Congo) pour les faire travailler ensemble quelque part

⁹⁵ Mount M.W, 1973, pp.41-42

sur la côte ouest, ou au Portugal même, à la fin du XVI^e siècle. Ces objets qui sont les plus anciens articles connus destinés à satisfaire les goûts des Européens peuvent-ils être appelés « art touristique » ? En effet, les officiels et marchands portugais n'étaient pas des touristes (au sens moderne du terme).

Toujours est-il que ce type de production reste un cas isolé jusqu'à la colonisation et ces objets sont aujourd'hui considérés comme des objets de haute qualité dignes de nos musées parce qu'ils sont assez anciens pour qu'il y ait prescription sur leur statut d'objet « touristique ».

3.1.2 Les arts « touristiques » au XX^e

Les arts « touristiques » se divisent en deux sous groupes, les faux et les copies (arts de reproductions) et les innovations (art de souvenir).

3.1.2.1 Les antiquités et les faux

Si le faux existe, il ne le doit qu'à son pendant, le vrai. Dans le contexte de l'art « touristique » africain, les objets qui sont appréhendés comme « vrais » sont les antiquités. On regroupe sous ce terme signifiant « temps d'autrefois, grande ancienneté », des objets plus ou moins anciens ayant déjà été utilisés par les populations locales. Certaines de ces pièces sont de grande valeur (marchande) sur l'échelle des critères occidentaux, pièces qui seront, une fois achetée par un occidental, le plus souvent conservées dans des musées ou chez des antiquaires. Les « faux » seront, quant à eux, relégués à des objets sans valeur et seront achetés dans leur majorité par des non-connaisseurs.

Les antiquités

L'idée de conserver des œuvres d'ici et d'ailleurs est propre à notre culture dont la civilisation est « partiellement héritée du platonisme, une civilisation qui a toujours valorisé le stable, l'éternel ou l'intemporel, la substance par opposition au devenir, au changement, à l'éphémère »⁹⁶. Cet aspect a entraîné l'Occident à vouloir conserver à tout prix des objets et en particulier les objets antiques en les transformant en un trésor sacré, c'est-à-dire au fond « un monstre situé au carrefour de la contemplation et de la consommation, quelque chose que l'on possède mais que l'on s'interdit de toucher, quelque chose qui vous procure une jouissance toute symbolique

⁹⁶ Deloche B., 1985, , p.4

et détournée »⁹⁷. C'est ainsi que pour l'Afrique « des millions d'objets dits “traditionnels” désormais à vocation “muséale”, sont entre les mains d'institutions occidentales, souvent les anciennes puissances coloniales. Il existe dans ces sociétés exotiques, des équivalents de ces mêmes objets, soit ayant conservé une valeur fonctionnelle en contexte, soit étant fabriqués sous l'effet d'une “patrimonialisation” »⁹⁸.

De la collecte ...

La collecte des objets africains a commencé dès les premiers contacts entre l'Europe et l'Afrique. C'est ainsi qu'au XVIII^e siècle il existait déjà des cabinets de curiosités assez fournis en « *artificialia* » comme celui de Charles Daniel de Meuron, à l'origine du musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse). Néanmoins bien que présents dans des cabinets européens dès le XV^e siècle, les objets de curiosités, réduits souvent à un rôle de mémorial, restèrent accidentels. « Au demeurant jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il n'était guère question d'acquérir de telles étrangetés de manière onéreuse. »⁹⁹

L'intérêt marchand que suscite aujourd'hui les antiquités africaines en tant qu'œuvres d'art et ethnographiques est étroitement lié au phénomène colonial. En effet la collecte de ces objets s'accrut au début du XX^e siècle avec l'arrivée croissante de militaires, fonctionnaires, religieux ou employés des compagnies commerciales dans les colonies, qui les achetaient sur place. A leur retour en métropole, beaucoup se débarrassaient de ces objets qui n'avaient que peu de valeur à leurs yeux en les revendant auprès de brocanteurs comme le célèbre Paul Guillaume, à Paris. C'est par leur intermédiaire que de plus en plus d'antiquités africaines circulèrent en Europe. Certains européens commencèrent à s'intéresser à ces objets exotiques. On peut citer l'exemple bien connu de certains artistes d'avant-garde comme Picasso, Matisse, Derain ou Vlaminck qui portaient au marché aux puces à « la chasse aux Nègres ». D'ailleurs l'intérêt de ces artistes modernes pour la forme et l'esthétique de ces « *artificialia* », devenues grâce à eux « Art Nègre », stimula la vocation de quelques collectionneurs européens comme Joseph Mueller, à partir des années 1920.

Si l'attrait pour les antiquités africaines comme curiosités généra sans doute quelques vocations de collectionneurs à travers les manifestations coloniales, et si sous

⁹⁷ Deloche B., 1985, p.13

⁹⁸ Galinier J., Molinié A., 1998, p.94

⁹⁹ Kaehr R., 2000, p. 28

l'influence des peintres modernes et du marché de l'art, une élite s'était penchée sur ses qualités esthétiques, ce sont cependant les ethnologues par leurs travaux, qui ont eu sur le grand public la plus forte influence. La mission Dakar Djibouti (1931-1933) fut un grand moment de collecte ethnographique scientifique et officielle. Elle permit de faire connaître les objets dogon au plus grand nombre. Ainsi, sous l'impact des travaux des ethnologues, puis des archéologues, la collecte devint de plus en plus systématique et croissante. Les ethnologues firent de nombreuses collectes scientifiques pour leurs propres recherches, et paradoxalement, en faisant connaître certains objets africains au grand public, les collectes non scientifiques s'intensifièrent car l'engouement populaire pour ces objets suscita de plus en plus de vocations de collectionneurs d' « Art Nègre ».

... Au pillage

Entre les années 1960 et 1970 le marché en Europe, de plus en plus important, s'ouvrit à l'Amérique du Nord¹⁰⁰. C'est dans ce contexte que l'Afrique de l'Ouest fut vidée : les objets dogon, sénoufo et бага affluèrent sur le marché. La profusion des arrivages entraîna une baisse de prix, les réserves semblaient alors inépuisables. « De cette époque date l'apparition de collectionneurs d'art primitif au sens propre ; les liens avec le passé colonial et avec l'art moderne sont dépassés. »¹⁰¹.

Au milieu des années 1970, une nouvelle clientèle apparut sur le marché. Elle appréciait les terres cuites et les bronzes anciens du Nigeria. Ces œuvres étaient admirées pour leur modelé « classique » et étaient comparées avec les œuvres grecques ou égyptiennes. Parallèlement, les guerres qui firent rage en Afrique, permirent à un grand nombre d'objets, jusqu'alors rares dans les collections, d'intégrer le marché occidental. La guerre du Biafra (Nigeria) entraîna l'hémorragie de la sculpture ibo à partir de 1968 et peu à peu de toutes les sculptures des autres peuples du Nigeria. De même le Zaïre (actuel République Démocratique du Congo) livra au marché de l'art occidental un grand nombre d'objets, comme les statues luba et hemba.

C'est pourquoi à partir de cette date, dans la majorité des pays colonisés ayant accédé à l'indépendance ou étant sur le point de l'être, des lois furent votées pour

¹⁰⁰ « Les Peace Corps, les mouvements des droits civils, le nationalisme Africain et le commencement du tourisme de masse en Afrique de l'Ouest, écrit Nicholas Lemann "tous contribuent à l'augmentation de l'intérêt des américains pour l'art africain" (1987 : 26) » (Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), p. 7).

¹⁰¹ Dupuis A., 1999, p. 515

contrôler l'exportation des antiquités et des autres objets d'artisanat ayant une importance historique et culturelle. De plus, c'est en 1970 que l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture) a commencé à s'intéresser sérieusement aux problématiques du pillage des biens culturels en adoptant une convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels. En 1986, l'ICOM (Conseil International des Musées) adopta en collaboration avec l'UNESCO le *Code de Déontologie Professionnelle* : « Ce Code fixe les règles déontologiques qui doivent régir les musées et la profession muséale, en particulier en ce qui concerne les acquisitions et la cession des collections. »¹⁰²

C'est ainsi qu'un certain nombre de musées occidentaux « ont, sinon officiellement, du moins dans la pratique, adopté certaines restrictions à l'acquisition d'objets sur le terrain. Par exemple, un conservateur travaillant sur le terrain n'achètera pas d'objets s'il sait que cela provoquera chez le propriétaire un sentiment de perte de l'objet. Il est considéré comme contraire à la déontologie d'acheter une charrue à un paysan alors qu'il a besoin de cet instrument presque quotidiennement s'il n'y a rien pour le remplacer. On ne doit pas acquérir d'objets sacrés provenant d'un sanctuaire si l'on se rend compte que cela traumatise la société. Cependant, la question revêt un aspect différent si la même charrue ou les mêmes objets sacrés ont été acquis par d'autres, inconnus du conservateur, et lui ont été proposés à la vente. Le dommage a déjà été causé au paysan ou au villageois des alentours du sanctuaire – comme le dit le musée – et les objets constituent un élargissement bienvenu de la collection. Et – comme le dit aussi le musée – si le musée n'achète pas les objets, quelqu'un d'autre le fera ; en d'autres termes, le musée collecte et achète les objets sans s'occuper des problèmes déontologiques que cela implique. N'est-ce pas là l'hypocrisie des musées d'ethnographie ? »¹⁰³

En 1999, trois terres cuites nok et sokoto ont été achetées, pour compléter les collections du musée du Quai Branly, 450 000 euros à un marchand belge de réputation douteuse. Elles étaient issues d'un pillage au Nigeria. L'affaire ayant été ébruitée en avril 2000, et après protestations diplomatiques du gouvernement nigérian, un accord a été trouvé en 2002 : la France a reconnu au Nigeria la propriété de ces trois œuvres, et ce dernier, en contrepartie, les laisse en dépôt au Musée du Quai

¹⁰² Des Portes E., 1995, p. 256

¹⁰³ Leyten H., 1995, p. 227

Branly pour vingt-cinq ans. Triste exemple montrant que les institutions publiques (ici, avec le soutien de l'ancien Président de la République Française, Jacques Chirac) financent avec des fonds publics le trafic des biens culturels internationaux.

Les faux et les copies

Les faux

En plus du pillage, le « culte des antiquités »¹⁰⁴ par les Occidentaux a aussi développé la falsification des pièces africaines anciennes. « Avec la meilleure connaissance des cultures africaines et la mode de la collection d'art africain, la demande en pièces traditionnelles a (...) augmenté en Europe et en Amérique. Ainsi les sculpteurs africains et les commerçants se retrouvèrent-ils face à la tentation de produire des nouvelles pièces en les faisant passer pour des anciennes – et ils y succombèrent. Depuis environ le milieu des années 1950, il existe la falsification de l'art africain, au sens premier du terme et à grande échelle »¹⁰⁵ A défaut d'être déjà usagés, les faux destinés à se substituer à l'original sont vieilliss pour faire croire à son acquéreur qu'il s'agit d'une pièce ancienne. Crowley explique comment ces faux sont rendus « antiques » : « Les objets en bois sont enterrés pendant plusieurs semaines dans la terre mélangée avec un peu de fumier, une fois déterrés, ils ont des rebords arrondis, des surfaces intérieures blanches et brutes devenues ternes de manière convaincante, les couleurs vives passées et plus subtiles, et avec assez de dommages causés par les vers et/ou les termites pour être plausibles. Les objets en métal prennent une patine d'un vert plaisant obtenue avec de judicieuses applications de vinaigre quand le climat de la côte n'en est pas déjà la cause. »¹⁰⁶

Il faut souligner que les faux destinés à être vendus comme des objets « authentiques » sont souvent des objets de haute qualité esthétique. En effet, « le marché de l'art stimule un art de haute qualité dans les endroits où les objets traditionnels sont encore utilisés, entraînant les artistes compétents à produire des objets en quelques semaines ou quelques mois qu'ils peuvent transformer en un profit non négligeable, après que leur nouveauté ait disparu. »¹⁰⁷ Le faux, quand il est une reproduction fidèle de l'objet d'origine, a un attrait esthétique tout autant que l'original et un intérêt ethnologique dans son illustration de l'objet d'origine. De ce

¹⁰⁴ Bascom W. R., 1976, p. 315

¹⁰⁵ Bascom W. R., 1976, p. 315

¹⁰⁶ Crowley D. J., 1970, p.48

¹⁰⁷ Crowley D. J., 1970, p.43

fait, les faux peuvent être une solution non négligeable contre le pillage. C'est aussi l'avis de Boubé Gado, archéologue de l'IRSH qui lors d'une conférence au CCFN en 2005 expliqua qu'il était dommage que les potiers de la zone du fleuve n'aient pas commencé à reproduire les petites perles en terre cuite de Yassan afin d'éviter leur pillage démesuré.

Les copies

Néanmoins la majorité des objets reproduisant des formes anciennes n'est pas destinée à se substituer à l'original. Dans ce cas il s'agit d'art de reproduction gardé neuf. Dans les années 1970, il existait déjà de nombreux endroits où étaient fabriquées des copies d'objets de formes anciennes, étiquetées comme telles. Mount présente plusieurs endroits où sont produites de belles copies dans son livre *African Art : The Years since 1920* (1973) : la maison des artisans de Bamako, une école dépendante du musée où les élèves apprennent à réaliser des formes anciennes de sculptures de l'Afrique de l'Ouest, le musée d'Abidjan dont il précise que « les pièces les plus fines d'art africain traditionnel » y sont produites¹⁰⁸ et le Rhodes-Livingstone Museum Craft Village de Livingstone, Zambie, à quelques kilomètres du lieu très touristique des chutes Victoria. Il explique : « Dans ce village, construit sur un demi-hectare de terre, différents artisans, incluant des sculpteurs barotse, des créateurs de masques *balunda makishi* et des forgerons sont vus au travail et leur production est censée être vendue à un prix fixe. »¹⁰⁹ Actuellement de nombreux centres artisanaux proposent des arts de reproduction comme au village artisanal de Ouagadougou (Burkina Faso), où sont vendues diverses reproductions de masques gurunsi et bobo ; au centre de promotion de l'artisanat de Cotonou où sont proposées par exemple des reproductions de la récade du roi Agoli-Agbo (Royaume d'Abomey); au Cultural Center of Accra, où sont reproduits des tissus kente, etc.

3.1.2.2 Les innovations

Ce qu'on appelle aujourd'hui les innovations de l'art « touristique » ont fait leur apparition à la fin du XIXe siècle, elles aussi, avec le phénomène colonial. A cette époque, la clientèle aisée qu'étaient (et que sont encore) les Occidentaux, constituait un nouveau patronage pour les artistes africains. Les dignitaires ou les rois dont

¹⁰⁸ Mount M.W., 1973, p. 45

¹⁰⁹ Mount M.W., 1973, p. 45

l'autorité déclinait sous la pression du pouvoir colonial, ne pouvaient plus assurer leurs hospices auprès des artistes, de même que les chefs religieux dont le pouvoir s'affaissait avec la conversion à la religion chrétienne.

Vansina précise que vers 1935 les arts de souvenir étaient encore une activité réduite en Afrique, à part en Egypte où les touristes étaient les plus nombreux. « Dans ce pays, les imitations d'objets de l'époque pharaonique et toutes sortes d'articles kitsch, exotiques et romantiques produits à Suez, à Port-Saïd, à Alexandrie et au Caire se vendaient bien. »¹¹⁰ Ailleurs, le long des côtes, la vente de souvenirs se limitait aux marins européens. Des articles étaient également produits en petites quantités à l'usage des résidents européens : soit des objets utilitaires comme des cendriers, étagères, saladiers ou des souvenirs décoratifs comme les bronzes *foumban* (Cameroun) dans le style d'Ifé ou la statuaire kuba dérivée des statues royales et de culte.

Entre la fin du XIXe siècle et les années 1930, les bases de certains styles d'objets d'art « touristique » sont lancées. Par exemple en 1909, au Dahomey (Bénin), le sculpteur **Aquemion Donvidé** initia un nouveau genre de sculpture dans la continuité des objets en bois réalisés auparavant, utilitaires (chaises, tables et tabourets) ou non utilitaires (figures animales et humaines, masques et figures jointes par des chaînes en bois, appelées « chaînes de mariage »)¹¹¹. Ces objets sont encore produits dans les centres artisanaux du Bénin. Ou encore les objets en épines de cotonniers créés au début des années 1930 par **Justus Akebredolu**, un chef né dans la ville de Owo au Nigeria. « De 1933 à 1938, il enseigna sa nouvelle technique aux étudiants de la Owo Government School. Il a eu de nombreux imitateurs, et la sculpture d'épines est devenue l'un des arts de souvenir les plus populaires du Nigeria. »¹¹²

A partir de la seconde guerre mondiale, la production de ce type d'objets se développa à grande échelle et de manière croissante avec l'essor du tourisme moderne, mais aussi grâce à l'émergence de nouveaux marchés extérieurs.

Deux exemples d'« art touristique »

Les deux styles d'« art de souvenir », les plus étudiés sont les sculptures Kamba (Kenya) et les sculptures Makondé (Tanzanie) dont parlent de nombreux

¹¹⁰ Vansina J., 1993, p. 588

¹¹¹ Mount M.W., 1973, p. 48

¹¹² Mount M.W., 1973, p. 49

auteurs dont Wolff (1973), Bascom (1976), Jules-Rosette (1984), Vansina (1993), Littlefield Kasfir (1999).

*Les sculptures kamba*¹¹³

Je commencerai par les sculptures kamba. Les artisans appartenant à ce peuple bantou qui représentent près de la moitié des Kenyans n'étaient pourtant pas jusque là spécialisés dans la sculpture de masques et de figurines. C'est **Mutisya Munge** qui en fut l'initiateur¹¹⁴, pendant la Seconde Guerre Mondiale. A Dar es Salem (Tanzanie), où il travaillait comme transporteur aux Carrier Corps, Munge commença à sculpter de nouveaux modèles aux contacts des sculpteurs zaramo, qui avant 1914 vendaient déjà leurs œuvres aux résidents allemands, en particulier des missionnaires protestants, s'intéressant à l'ethnographie. Auparavant Munge sculptait occasionnellement des bâtons de chefs dans son propre village du district de Machakos au Kenya.

De retour au Kenya, Munge commença à sculpter à plein temps et enseigna aussi à son fils. Il « se mit à faire des sculptures de grandes tailles et trouva un débouché dans les cadeaux de Noël européens »¹¹⁵. Pendant de nombreuses années, la technique resta une spécialité de la famille de Munge, mais à partir de ce moment-là d'autres Kamba apprirent la technique. « Lui-même et ceux qui l'imitaient liquidèrent leurs marchandises. Après 1945, les affaires explosèrent car un grand nombre de soldats anglais étaient basés au Kenya. L'important marché qui suivit fut les Américains. La demande fut à ce moment là de milliers d'objets »¹¹⁶ En 1960, 3000 artisans kamba sont estimés comme gagnant leur vie totalement ou en partie grâce à la sculpture¹¹⁷. Dans les années 1970, l'African and Akamba Handicraft créé par Munge dans les années 1960 « importait vers les USA un total par trimestre d'un million de pièces venues du Kenya, de Tanzanie et de Zambie. »¹¹⁸ Ce type d'objets fut donc copié. Ce fut un tel succès commercial que dès les années 1970 les sculptures kamba furent recopiées industriellement par des usines tenues par des expatriés au Kenya et dans des usines à New York et à Tokyo.

Au départ, ces sculptures à surface lisse (polies et avec peu de détails descriptifs rendus par incision), étaient réalisées en ivoire, alors qu'actuellement elles

¹¹³ www.akambahandicraftcoop.com

¹¹⁴ Mount M.W., 1973, p. 54

¹¹⁵ Vansina J., 1993 p. 590

¹¹⁶ Vansina J., 1993 p. 590

¹¹⁷ Mount M.W., 1973, p. 54

¹¹⁸ Vansina J., 1993, p. 591

sont en bois dur *muuvuvuu* à deux tons. Ce sont des pièces de tailles variées représentant des animaux ou des personnages typiques du Kenya. Les figures anthropomorphes sont réalisées dans un style naturaliste avec une prédilection pour les figures minces et allongées qui restent presque invariablement posées sur un socle sculpté le plus souvent en rond. « Peut-être que les plus anciens et les plus vieux sujets wakamba sont ceux qui représentent leurs voisins masai. Les Masai, portant des anneaux de cou traditionnel en métal, sont représentés sous forme de figures debout ou à genoux qui servent souvent de manches de cuillères et de manches de fourchettes à salade¹¹⁹. Les animaux (lions, antilopes, rhinocéros, éléphants...) sont représentés dans des positions variées, sur un socle circulaire et de manière naturaliste¹²⁰. Le style kamba a influencé les sculptures animalières et anthropomorphes d' « art touristique » qu'on trouve aujourd'hui un peu partout sur le continent africain.

Les sculptures makondé

Le peuple makondé est depuis récemment installé en Tanzanie. Les Makondé sont partis du Mozambique au moment de la guerre d'indépendance qui débuta en 1964 et finirent par s'installer définitivement en Tanzanie vers Dar es Salaam. Les sculpteurs makondé disposent, comme les Zaramo, d'une longue histoire de sculpture de masques et de figurines réputées chez les Occidentaux depuis le milieu du XIXe siècle. Alors que les sculptures d'un genre chrétien conventionnel et anecdotique (voir ci-après) et celles du style kamba étaient produites à grande échelle en Tanzanie et en Zambie, en 1959 un nouveau genre appelé *Shaitani* (Satan) fit son apparition en Tanzanie avec l'œuvre de **Samaki Likonkoa**. Puis d'autres sculpteurs makondé suivirent cette initiative. Plus d'une centaine de sculpteurs travaillaient près de Dar es Salaam dès avant 1964 à la réalisation de ces créations de personnages fantastiques aussi appelés *Jini* (de l'arabe Djinn) ou dans la langue kimakonde *nnandenga*¹²¹.

Les Makondé ne vendaient pas leur produits directement aux clients comme les Kamba, mais passaient par des intermédiaires commerciaux, les marchands d'objets d'art de Dar es Salaam. Ce fut une réussite commerciale qui s'explique selon Mount par l'arrivée massive des touristes dans la capitale tanzanienne combinée avec le rôle des marchands d'objets d'art. Le résultat du flux incroyable de visiteurs étrangers fut le développement du commerce d'art de souvenir. « Les marchands, et en particulier

¹¹⁹ Mount M.W., 1973, p. 52

¹²⁰ Mount M.W., 1973, p. 52

¹²¹ Vansina J., 1993, p. 591

les plus astucieux, se rendirent compte que les pièces hautement originales des Makondé se vendaient plus facilement et à un prix plus élevé que les objets de souvenir de style standard comme les répétitives sculptures wakamba. En conséquence, il est probable que quelques marchands encouragèrent les sculpteurs makondé par tous les moyens à continuer dans ce sens. »¹²²

Au niveau du style, les sculptures makondé contemporaines sont dominées par des formes témoignant d'une rupture radicale avec leur art pré-colonial¹²³. Les *Shaitani* sont sinueuses, anti-naturalistes et font souvent appel à la caricature de la même manière que les expressionnistes allemands. Ces sculptures fortement polies et largement dépourvues de détails descriptifs sont faites « en ivoire, presque toujours avec le noir à l'intérieur du noyau de la bûche. Les sculptures peuvent être classées en trois groupes : figures individuelles, compositions groupées sur un socle circulaire et bas-reliefs. »¹²⁴ Ces sculptures ont été considérées par les Européens comme des « objets d'art » en raison de la virtuosité sculpturale des Makondé et de l'unicité de chaque pièce. Pendant longtemps, à la différence des sculpteurs kamba, les sculpteurs makondé ont tenté de préserver l'impression d'unicité de l'œuvre, si chère aux Occidentaux. Puis « sous la pression du succès commercial certaines reproductions et similarités ont commencées à apparaître. Néanmoins il y a encore un contraste marqué avec les wakamba qui produisent par centaine des couverts à salade identiques emmanchés de figures de Masaï. »¹²⁵

Art touristique ou art néo-traditionnel ?

Un autre exemple cité comme art « touristique » est celui de l'atelier du père Carroll, prêtre anglais en fonction au Nigeria après la seconde guerre mondiale. « A partir de 1947, le père Kevin Carroll commença à employer des artistes yoruba pour produire des pièces destinées à être utilisées par l'église catholique »¹²⁶. Le père Carroll employa dans cet atelier des sculpteurs yoruba, ainsi que des tisserands, des maroquiniers et des fabricants de perles. Un projet similaire à plus petite échelle avec des sculpteurs baoulé « fut entrepris avant 1962 au monastère bénédictin de Bouaké en Côte d'Ivoire, et il doit y avoir d'autres exemples ailleurs. »¹²⁷

¹²² Mount M.W., 1973, p. 61

¹²³ Littlefield Kasfir S., 1999, p. 109

¹²⁴ Mount M.W., 1973, p. 56

¹²⁵ Mount M.W., 1973, p. 57

¹²⁶ Bascom W. R., 1976, p. 311

¹²⁷ Bascom W. R., 1976, p.311

Néanmoins si beaucoup d'auteurs ont rangé ces objets dans la catégorie d'art « touristique », certains préfèrent les qualifier d'art néo-traditionnel. Car le terme d'« art touristique » est inadéquat puisqu'il renvoie aux touristes comme ses synonymes : « art d'aéroport » et « art de souvenir ». Or, il ne s'agit pas ici d'objets destinés à la production pour touristes, mais à la décoration des églises locales comme les portes de la cathédrale d'Ibadan sculptées par **Lamidi Fakeye** en 1956 ou le calvaire d'Oye-Ekité réalisé par **George Bandele** en 1950.

De nouvelles créations furent réalisées dans d'autres lieux de culte appartenant cette fois à d'anciennes religions locales. Dans les années 1960, les sanctuaires des *Orisha* (déités yoruba) dans les forêts sacrées d'Oshogbo au Nigeria furent reconstruits sous l'impact de l'artiste autrichienne Suzanne Wenger, qui initia des artistes locaux à une nouvelle technique mélangeant banco et ciment. Par la suite fut créé à Oshogbo, sous l'impact de Georgina et Ulli Beier, un centre d'art dont la clôture de banco recouverte de ciment fut réalisée par **Adebisi Akanji**, artiste formé par Wenger. Dans ce centre d'art étaient formés des artistes spécialisés dans la sculpture en banco et ciment dont la production était essentiellement achetée par une clientèle occidentale. D. Consentino décrit ainsi Oshogbo comme une sorte de Florence yoruba plus religieuse que la religion elle-même¹²⁸. Cette remarque de Consentino insiste sur le côté « kitch » d'Oshogbo qui sous-tend son côté « touristique ». Néanmoins les sanctuaires sont fréquentés par les populations locales qui pratiquent une religion animiste pré-coloniale. Donc doit-on considérer les sanctuaires d'Oshogbo comme de l'art « touristique » ou comme de l'art « néo-traditionnel » ?

« Arts populaires » ou « arts touristiques » ?

Il est également souvent difficile de faire la limite entre les arts dits touristiques et les arts dits populaires (ou urbains). Prenons l'exemple des peintures sur toile d'un style naïf, qui sont considérées comme le genre le plus représentatif de l'« art populaire ». Dans les années 1930 est apparue dans les villes de la côte atlantique, notamment sur la côte guinéenne, une nouvelle production importée d'Occident, la peinture sur toile. Les premières peintures furent des représentations nostalgiques de la vie rurale : plages et palmiers et scènes de village et de la nouvelle vie urbaine. Ces toiles furent achetées par les touristes, mais aussi par les Africains des villes qui voyaient dans ces peintures l'expression de leur nostalgie de la vie rurale née avec la

¹²⁸ Consentino D.J., 1993, p.248

nouvelle immigration urbaine. Ce genre de peintures dont « la naïveté (...) est étonnamment proche par certains aspects des peintures du tournant de ce siècle de l'artiste français, Le Douanier Rousseau »¹²⁹, est aussi connu sous le nom de la *Canoe and palm tree school of painting*.

A partir des années 1950, de nouvelles innovations dans le domaine de la peinture sur toile prirent place au Zaïre (R.D.C.) à Kinshasa puis à Lubumbashi (Kisangani) dans les années 1960, et se propagèrent au Nigeria dans les années 1970 après la guerre du Biafra (1967-1970) jusqu'au Ghana. Les innovations de ces peintures sont les nouveaux sujets traités qui se diversifient alors que le style reste toujours naïf. Il s'agit de thèmes historiques comme l'assassinat de Patrick Lumumba en 1961, de sujets symboliques comme la *Mamy wata* (sirène), et de sujets sociaux comme la prostitution, l'infidélité, etc. Dans ce contexte, les scènes de villages furent assimilées à une histoire visuelle du passé qui s'étendait des temps mythiques jusqu'au présent en passant par le colonialisme¹³⁰.

Au départ ces « simples décorations » étaient achetées par les touristes et les expatriés ainsi que par les classes supérieures et moyennes locales comme les hommes d'affaires ou les employés de bureau. Puis certains peintres, comme **Chéri Samba** ont vu leur production passer au stade d'« œuvres d'art » prisées par les collectionneurs occidentaux. Ainsi « avant d'être découvert », Chéri Samba exécutait ses peintures sur des sacs de farine pour le public de Kinshasa (populations locales, expatriés, et touristes) puis après l'exposition *Les magiciens de la terre* (Paris, 1989) qui le fit connaître en Europe, il put exposer ses œuvres dans les galeries et musées occidentaux.

Ainsi ces peintures peuvent avoir aujourd'hui deux statuts différents : Soit, et c'est le cas le plus fréquent, l'œuvre d'un peintre est récupérée par le marché de l'art « touristique » où les commerçants insistent auprès des peintres pour qu'ils produisent les thèmes qui se vendent bien et en grande quantité, soit l'œuvre d'un peintre peut rentrer dans le monde des galeries d'art, où le galeriste insiste auprès de l'artiste pour qu'il produise des thèmes variés et en très petite quantité afin de donner l'illusion d'œuvre unique comme il convient au marché de l'art européen.

¹²⁹ Mount M.W., 1973, p.46

¹³⁰ Littlefield Kasfir S., 2000, p. 29

3.2 Antiquités et arts de reproduction au Niger

3.2.1 Objets usés et usagés

Au Niger, les antiquités que l'on trouve dans les lieux touristiques sont le plus souvent des objets de forme ancienne, récemment produits mais usagés. Néanmoins on trouve aussi des pièces d'une grande valeur sur l'échelle des critères esthétiques et des marchands occidentaux. En fonction de leur rareté et de leur âge, les antiquités seront achetées par deux types de clientèle : soit des Occidentaux non-connaisseurs, soit des connaisseurs pour la plupart des collectionneurs.

Ces objets à la fonction déjà bien établie dans la culture nigérienne changent généralement de fonction une fois achetés par un Occidental. C'est ainsi que, bien qu'au Niger la majorité des objets aient un rôle fonctionnel, dans les foyers occidentaux ces objets serviront le plus souvent d'objets de décoration ou ils seront conservés dans une réserve et dans ce cas prendront le statut de « trésors sacrés ».

3.2.1.1 Objets de patrimoine et objets archéologiques

Ces dénominations sont reprises du vocabulaire des antiquaires nigériens qui différencient les « antiquités », souvent vieilles de quelques années voire de quelques décennies, des objets de patrimoine et archéologiques beaucoup plus anciens. Les objets de patrimoine sont des objets naturels préhistoriques que l'on retrouve dans ou sur le sol. Les objets archéologiques sont des objets préhistoriques et médiévaux qui se trouvent aussi dans ou sur le sol.

Objets de patrimoine

Les pierres naturelles

On trouve tout d'abord chez les antiquaires des objets qui ne sont pas l'œuvre de l'homme mais celle de la nature: les pierres naturelles. Elles sont surtout vendues à Agadez. La plus répandue dans le marché de l'art touristique agadézien est une pierre noire aimantée appelée par les chasse-touristes « météorite ». Il s'agit en fait de magnétite (*annexe II, part.1 : Antiquités et arts de reproductions, photo 1¹³¹*). Du fait de leur abondance dans le massif de l'Aïr, les autres pierres qu'on trouve fréquemment dans les boutiques d'Agadez sont du quartz et de l'améthyste.

¹³¹ CD-Rom situé à la fin des annexes

Une fois achetées par un Occidental, les pierres sont en général exposées sur une étagère ou, s'il s'agit d'un collectionneur géologue, rangées comme un « trésor sacré ».

Les fossiles

On trouve aussi, cachés dans des boîtes ou des sacs dans les boutiques des antiquaires d'Agadez, des fossiles préhistoriques tels que des mollusques, du bois fossilisé ou des fossiles beaucoup plus rare : ceux de dinosaures.

Autour du village de Marandet sur la piste Agadez-Bilma, il existe plusieurs sites de dinosaures, notamment le site de Gadoufawa où fut mis à jour par Philippe Taquet dans les années 1970, un squelette intact du genre iguanontidé. Le site le plus visité actuellement est celui de Tawachi, découvert dans les années 1990 et aujourd'hui périodiquement étudié par une équipe de scientifiques américains, sous la direction du paléontologue Paul Sereno. « Ces sites ont révélé de nombreux gisements et livré de très beaux fossiles de dinosaures carnivores bipèdes, d'herbivores quadrupèdes, des crocodiles géants, des crustacés et des poissons d'eau douce. Les pièces les plus intéressantes ont été emportées pour étude, ou malheureusement pillées comme ce fut le cas de Gadoufawa depuis leur découverte. Suite à ces investigations scientifiques, un regain d'intérêt en priorité économique a poussé les populations locales, aidées des acteurs du tourisme, à organiser l'exploitation des sites. »¹³² De ce fait, le site de Tawachi est actuellement surveillé par deux guides touareg de la zone appartenant à l'association *Ajober*, ayant été formés par l'équipe des chercheurs américains de Paul Sereno pour sauvegarder et faire visiter ce site. Mais la plupart des autres sites sont laissés à ciel ouvert et sans protection. Il en découle un pillage catastrophique, et c'est ainsi que l'on retrouve dans les boutiques d'antiquaires des fossiles du paléolithique (***annexe II, part.1, photos 2, 3***).

Ce sont les collectionneurs qui achètent ces pièces généralement très coûteuses. Arrivés en Occident, ces fossiles prennent le statut de « trésors cachés » conservés dans les réserves des galeries.

¹³²Petit futé, 2002, p. 217

Objets archéologiques

Les pierres taillées

Les boutiques d'antiquité agadésiennes recèlent également des pierres taillées néolithiques. Les antiquaires du Niger et notamment ceux d'Agadez en possèdent des quantités impressionnantes (*annexe II, part.1, photo 4, 5 ; pour plus d'informations voir annexe I, p. 39*). En effet, les sites lithiques préhistoriques dans l'Aïr sont très nombreux et selon mes informateurs agadésiens, il y a une trentaine d'années, on trouvait des pierres taillées préhistoriques en surface autour de la mosquée d'Agadez. Les objets taillés de ces sites néolithiques sont confectionnés le plus souvent en grès à grain très fin et surtout en jaspe vert de l'Aïr. Il s'agit de disques, herminettes, lames, grattoirs, perçoirs, meules et haches polies, sans parler des armatures de flèches. On trouve aussi chez les antiquaires du matériel de broyage médiéval comme les meules dormantes, sorte de mortiers ovales, sur lesquels on écrasait le grain à l'aide d'un galet oblongue par un mouvement de va-et-vient¹³³ (*annexe II, part.1, photo 6*).

Les sites lithiques préhistoriques sont pillés à grande échelle. En effet certains touristes non avertis lors de leur circuit dans l'Aïr et dans le Ténéré, à la vue de ces objets à ciel ouvert, ne résistent pas à la tentation d'emporter une fléchette, un disque, une dent de dinosaure ou un morceau de bois fossilisé comme souvenir ou pour commencer une collection. Mais il y a aussi les collectionneurs, eux, bien avertis, qui soit vont directement sur les sites dans ce but, soit achètent auprès des commerçants d'objets d'art. « Ecrémés par les passages successifs, ces superbes gisements sont désormais en voie de disparition, au même titre que certaines espèces animales. »¹³⁴ C'est ainsi qu'en mars 2004 et en janvier 2005 ont été découverts dans un colis en transit à Roissy des pièces archéologiques du néolithique saharien (flèches et outils) issues d'un pillage, certaines destinées aux Etats Unis. Ces 500 kg de pièces archéologiques ont été restitués à l'IRSH (Institut de Recherche en Sciences Humaines) en février 2006.

A Agadez presque tous les antiquaires possèdent des objets préhistoriques pour fournir leurs clients, ce qui est pour eux le meilleur débouché du marché de l'art dit touristique puisque la vente de certaines de ces pierres taillées peuvent leur rapporter des dizaines de milliers de francs CFA par pièce.

¹³³ Il y a aussi dans l'Aïr de nombreux sites de gravures rupestres dont le plus connu est celui de Dabos avec ses girafes traitées dans des dimensions proches de la réalité et dont les batikés nigériens reprennent les formes.

¹³⁴ Quechon G., 2001, p. 22

Une fois introduite dans la maison d'un occidental, ces pierres taillées sont exposées sur des étagères ou s'il s'agit de pièces rares, elles deviennent des « trésors sacrés ».

Les perles de Yasaan

A Niamey, cette fois, on trouve chez les antiquaires et les marchands d'objets d'art de nombreuses perles en terre cuite provenant du site de Yasaan, localisé dans la zone de Yatakala (région de Tillabéri) (*annexe II, part.I, photo 7*). Ces objets archéologiques n'ont pas la valeur monétaire des pièces fossilisées et lithiques de l'Aïr.

Ces petites perles qu'on retrouve un peu partout dans la zone de Yatakala datent de la période médiévale (entre 640 et 1170 après J.C.) (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.49-51*). Elles sont récupérées dans de vieux canaris enfouis dans la terre vers Ayorou par les gens de la zone. C'est ainsi que ces petites perles se retrouvent en grand nombre sur le marché dominical d'Ayorou, petite ville au bord du fleuve proche du village de Yatakala. Ces perles sont achetées par les Occidentaux et par les commerçants d'objets d'art de la capitale qui utilisent ces perles pour en faire de nouveaux colliers adaptés aux goûts des Occidentaux. Ainsi, ces perles ne sont-elles pas vendues sous l'enseigne d'« objets archéologiques » et leur valeur sur le marché de l'art « touristique » nigérien est dérisoire. Cependant lorsqu'on demande aux commerçants d'objets d'art des informations sur leur origine, ceux-ci précisent tout de suite que leur date est ancienne.

Cette culture à fines perles se retrouve aussi sur des sites archéologiques maliens. Depuis le début des années 1980, ces céramiques enfilées comme des écheveaux sont vendues de la même manière au Niger qu'à Bamako (Mali) et qu'à Nouakchott (Mauritanie) par les « Banabana », marchands ambulants¹³⁵.

Ces perles en terre cuite se retrouvent donc en grand nombre sur les marchés des pays sahéliens et comme le souligne Delarozière : « on s'interroge sur la quantité énorme de ces enfilages de grains de céramiques. Toutes mes amies en ont, P. Robin en a encore dans sa jarre, et les antiquaires spécialisés d'Afrique en vendent. »¹³⁶

Quand elles sont en possession des Occidentaux, pour la plupart ignorants de leurs dates anciennes qu'ils croient actuelles, ces perles sont portées au cou des

¹³⁵ Delarozière M.F., 1994, p. 50

¹³⁶ Delarozière M.F., 1994, p. 50

femmes. Elles perdent leur fonction originelle, puisqu'elles servaient peut être à orner des objets¹³⁷, comme cela se fait encore aujourd'hui sur les statues perlées du Cameroun.

Les céramiques de Bura

On trouve aussi chez les antiquaires du Petit Marché à Niamey des terres cuites anthropomorphes de la nécropole du cirque Asinda-Sikka appartenant aux sites de Bura (*annexe II, part.1, photo 8*). Les céramiques de ce site que l'on retrouve le plus chez les antiquaires nigériens sont soit des têtes de personnages, soit des statuettes complètes qui surmontaient des urnes funéraires (*pour plus d'informations voir annexe I, pp. 49-51*).

En 1975, un jeune paysan de la zone, Abdurahman Sindy, trouva lors d'une partie de chasse deux têtes de statuettes en terre cuite qu'il donna à ses enfants. En 1978 il en parla à son frère, chauffeur à l'IRSH, qui, saisissant l'importance de la découverte, récupéra la tête de statuette¹³⁸. L'autre avait été perdue par les enfants. Il est probable qu'auparavant d'autres paysans de la zone aient retrouvé des objets similaires dans leurs champs mais comme Sindy, ils n'y avaient pas prêté attention.

En 1983, les fouilles archéologiques commencèrent. Les œuvres n'étant pas connues des Occidentaux, elles ne suscitèrent pas l'intérêt des marchands d'art nigériens. Mais en 1994, l'exposition Vallée du Niger fit connaître ces objets au monde occidental et aux antiquaires nigériens qui, saisissant le grand intérêt de cette découverte, incitèrent les paysans à leur rapporter leurs trouvailles contre rémunération. Les paysans trouvaient ces céramiques parfois en cultivant leurs champs mais aussi en fouillant clandestinement. C'est ainsi que le pillage du site de Bura s'est développé à grande échelle. Des quantités énormes de sculptures ont été exportées illégalement notamment par le biais de pays voisins, et par l'intermédiaire d'un réseau organisé. Sur le marché occidental, elles sont parfois « identifiées » comme provenant du Mali ou du Burkina Faso.¹³⁹

De nos jours, les choses n'ont malheureusement pas évolué et il n'est pas rare de voir des paysans de la zone venir vendre des terres-cuites de Bura aux antiquaires

¹³⁷ « M. et J. Gaussen émettent l'idée de “grains d'enfilage à usage ornemental” » (Delarozière M.F., 1994, p. 50)

¹³⁸ Gado B., 1993, p. 365

¹³⁹ Site Internet de l'ICOM, www.icom.museum, visité le 15 novembre 2006

du Petit Marché qui les revendent bien plus cher aux Occidentaux, mais pas très cher par rapport à leur valeur en Europe.

Les Occidentaux les plus intéressés par ces céramiques anciennes sont les collectionneurs qui commandent ces produits aux antiquaires de Niamey pour ensuite en faire des « trésors sacrés » conservés dans leur réserve.

3.2.1.2 Antiquités

Ce que les antiquaires nigériens appellent antiquités sont des objets ayant déjà servi. Ils sont généralement de forme assez récente (XXe siècle) et leur confection peut dater soit de plusieurs décennies, soit d'une seule ou de moins d'une décennie. L'essentiel pour qu'un objet fasse partie de cette catégorie est qu'il soit usagé et si possible bien utilisé. Ces objets ont commencé à être commercialisés en quantité au Niger à partir des années 1960 avec la naissance des *Dan fol*.

On trouve parfois chez les antiquaires de Niamey des ustensiles de cuisine usagés, comme les vieux mortiers et les pilons en bois, et des vieux outils agricoles comme les houes dont le manche est souvent gravé. Ces objets intéressent particulièrement les collectionneurs et les ethnologues (*annexe II, part.1, photo 9, 10 ; pour plus d'informations voir annexe I, pp.43-44*). De même, il arrive que l'on trouve chez les antiquaires du sud (Niamey et Zinder) des poulies de puits (*annexe II, part.1, photo 11, 12*) qui sont de plus en plus remplacées par des motopompes ou des poulies en métal. Les antiquaires les revendent à leurs clients qui s'en servent ensuite généralement comme objet décoratif.

Les anciens bijoux en argent ou en cuivre font partie des produits les plus répandus du marché des antiquités nigériennes. Les bagues anciennes en argent et à large chaton se trouvent en grand nombre chez les antiquaires (*annexe II, part.1, photo 13*). Les lourds bracelets et chevillières en bronze ou plus rarement en argent (*annexe II, part.1, photo 14, 15*) sont aussi très présents, de même que les boucles d'oreille touareg *tasabit* (*annexe II, part.1, photo 16*) et les anciens pendentifs touareg comme les *egourou* (*annexe II, part.1, photo 17; pour plus d'informations voir annexe I, pp.9-17*). Tous ces bijoux de métal qui étaient destinés à être portés dans la vie de tous les jours il y a encore une cinquantaine d'années sont considérés comme totalement démodés par les femmes nigériennes qui les revendent aux antiquaires. Les connaisseurs occidentaux, en les achetant, les détournent de leur fonction d'origine en faisant d'eux des objets décoratifs « ethniques ». On trouve aussi chez les antiquaires

des bijoux en pierres usagées faits de grosses perles blanches oblongues en calcédoine (*annexe II, part.1, photo 18*), de même que des perles de pierres diverses notamment en cornaline, (*annexe II, part.1, photo 19*) ou en onyx, montées en collier ou vendues à l'unité (*annexe II, part.1, photo 20*). Ces perles sont achetées par les femmes expatriées souvent pour se refaire des colliers ou par les collectionneurs de perles. A Agadez, les antiquaires vendent aussi des bijoux toubou (*annexe II, part.1, photo 21*) en ambre aux collectionneurs (*pour plus d'informations voir annexe I, pp. 2-3*).

Les arts spécifiquement haoussa ou kanouri sont beaucoup moins présents chez les antiquaires que ceux des Touareg et des Peul, à part les ornements en cuir et en métal des harnachements de chevaux notamment les mors et étrier et les parures de cuir (*annexe II, part.1, photo 22, 23*).

Les anciens cadenas (*annexe II, part.1, photo 24*) et les vieilles clés de voile (*annexe II, part.1, photo 25, 26*) touareg sont rares chez les antiquaires de Niamey et d'Agadez et particulièrement prisés par les connaisseurs (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.37-38*). De même, les lances (*annexe II, part.1, photo 27*) et les boucliers (*annexe II, part.1, photo 28*) sont de plus en plus recherchés par les collectionneurs occidentaux (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.35-36*). Les éléments en bois du mobilier de la tente touareg comme les montants, piquets, traverses, porte-bagages et supports de coussins (*annexe II, part.1, photo 29*) souvent finement décorés de gravures géométriques (*pour plus d'informations voir annexe I, p. 44*) sont encore assez fréquents chez les *Dan fol*. Néanmoins, ce que l'on retrouve le plus souvent, ce sont les écuelles de bois (*annexe II, part.1, photo 30*) des Touareg de différentes tailles et aussi leurs cuillères (*tchokalen*) (*annexe II, part.1, photos 31*) et louches en bois (*amola*) (*annexe II, part.1, photos 32*), surtout celles de la zone du fleuve qui sont ornées d'incrustations de métal (*pour plus d'informations voir annexe I, p.44*). On trouve également des objets utilitaires réalisés dans d'autres matériaux comme les selles de chameau usagées (*annexe II, part.1, photo 37 ; pour plus d'informations voir annexe I, p. 62*) ou encore les porte-calebasses (*annexe II, part.1, photo 33*), les calebasses recouvertes de cuir (*annexe II, part.1, photo 34*), et les outils finement décorés, notamment les racloirs à cuir (*annexe II, part.1, photo 35*).

Les épées des Touareg (*takouba*) (*annexe II, part.1, photo 36*) sont recherchées surtout par les hommes occidentaux pour leur beauté et leur symbolique qui représentent l'homme touareg, le guerrier du Sahara. Il s'agit d'un objet qui va de l'objet de collection à l'objet acheté par tous. Les épées usagées, acquises auprès des

vieux touareg, sont nombreuses chez les antiquaires mais les épées très anciennes de type *babarbara* sont très rares, et très prisées par les collectionneurs (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.35-36*).

Les objets touareg les plus achetés par les non-connaisseurs sont les sacs en cuir touareg très décorés comme les *ettabu*, petits sacs rectangulaires ou les *albalai*, portefeuilles touareg (*annexe II, part.1, photo 38*). En revanche, les sacs de grande taille de type *abouane* très décorés (*annexe II, part.1, photo 39*) ou les sacoches à vivre plus sobres (*annexe II, part.1, photo 40*) seront recherchés par les connaisseurs (pour plus d'informations voir annexe I, pp. 62-64). Chacun de ces sacs a un usage bien spécifique chez les Touareg, mais une fois introduits dans une maison occidentale ils perdront leur rôle fonctionnel et symbolique pour devenir des objets décoratifs « ethniques » suspendus au mur. Les chapeaux coniques, *malfaré*, (*annexe II, part.1, photo 41*) portés par les Wodabé pour se protéger du soleil et comme objets de parure propres à leur peuple, sont aussi achetés par les Occidentaux car ils symbolisent pour eux, les Peul.

Certains objets de parures des Wodabé sont très prisés par certains connaisseurs occidentaux. Les objets sont vendus chez les antiquaires ou par les Wodabé eux-mêmes. Parmi les parures wodabé les plus recherchées on trouve la tunique brodée portée par les hommes lors de la danse du *yatché* (*annexe II, part.1, photo 42*). Cet objet est vendu en général environ 100 000 F CFA (150€). Ces objets cérémoniels restent assez rares et donc recherchés (*pour plus d'informations voir annexe I, p.30*). D'autres ustensiles également achetés par des collectionneurs sont les pendants en métal, cuir et cauris (*annexe II, part.1, photo 43*), les serre-têtes en cuir et plumes d'autruche (*annexe II, part.1, photo 44*), ainsi que la hache cérémonielle wodabé, très rare. Arrivés dans leur nouveau pays, ils deviennent des « objets morts » puisque ces objets d'apparat ne sont pas portés par leurs acquéreurs à l'occasion de fêtes¹⁴⁰. Les lourdes chevillières (*diambé*) de moins en moins portées par les jeunes filles wodabé (*annexe II, part.1, photo 45; pour plus d'informations voir annexe I, p.8*) sont aussi des objets de collection, de même que les boîtes de protection des femmes appelées *Kaakol* et *Eletel* (*annexe II, part.1, photo 46*) et les piques à cheveux (*sarogual*) (*annexe II, part.1, photo 47*).

¹⁴⁰ Cela me rappelle une anecdote : un ami antiquaire haoussa était venu au vernissage d'une exposition au CCFN, paré d'une tunique brodée wodabé au-dessus d'une chemise blanche et d'un pantalon de costume. Il a estimé que cet habit était une parure aussi remarquable qu'un costume européen. Du coup, bien que son symbolisme soit détourné, cette robe restait au moins un habit porté pour une grande occasion.

Les gris-gris, portés essentiellement par les Touareg et les Wodabé (*annexe II, part.1, photos 48, 49*) sont très répandus dans les boutiques d'antiquaire, car encore produits en quantité aujourd'hui (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.64 -65*). Ils sont surtout achetés par des non-connaisseurs comme souvenirs et n'intéressent pas ou peu les collectionneurs du fait de leur large diffusion dans le marché des antiquités. Ces amulettes, qui ont pour les Nigériens un sens religieux fort puisqu'elles servent à protéger son porteur, sont considérées par les Occidentaux comme des souvenirs symbolisant leur voyage en Afrique. Une fois dans les mains d'Occidentaux, ces objets finissent suspendus à un mur, dans un tiroir ou parfois réadaptés en bijou « ethnique ». Chez les antiquaires de Niamey et d'Agadez, on trouve aussi des boîtes à khôl wodabé usagées en cuir (*finarou*) noir ou marron orné de cauris et de perles colorées (*annexe II, part.1, photo 50*). Les femmes peul s'en servent de « clé de voile » pour retenir leur voile contre le vent, alors que les Occidentaux les utiliseront soit comme porte-clés, soit comme objets décoratifs suspendus au mur.

Enfin, les instruments de musique sont parfois vendus chez les antiquaires en tant qu'objets usagés, notamment les flûtes *sarewa* (*annexe II, part.1, photo 51*) et les percussions comme les *kalangou* (*annexe II, part.1, photo 52*). Ils intéresseront en général les amateurs d'instruments de musique.

3.2.2 Objets neufs

On trouve chez les antiquaires nigériens des reproductions de bijoux antiques vieilliss ou des pierres dites préhistoriques taillées par les commerçants eux-mêmes.

Néanmoins, il existe aussi une autre catégorie d'objets neufs reproduisant des formes anciennes ou de la vie quotidienne et vendus comme tel par les commerçants d'objet d'art qui seront aussi bien achetés par les Nigériens que par les Occidentaux.

Ces objets sont très généralement détournés de leurs fonctions d'origine quand ils rentrent dans une maison occidentale. Je vais ici illustrer cet aspect par quelques exemples. Mais avant, il faut remarquer que le changement de statut n'est pas une particularité de l'échange entre l'Afrique et l'Occident, il existe aussi entre les peuples africains. Par exemple, une couverture produite par les Peul du Macina (Mali) est présentée par R. Bravman dans *Open frontiers, the mobility of Art in Black Africa* (1973) selon l'utilisation qu'en font les Bron (état central du Ghana). Achetée auprès des commerçants haussa, ces couvertures servent chez les Bron non seulement d'objets de prestige pour honorer les tabourets d'ancêtres mais aussi d'insignes en tant

que symbole de la royauté ; elles sont ainsi exhibées publiquement lors des cérémonies d'état¹⁴¹. Or chez les Peul du Macina la fonction de ces couvertures est toute autre puisqu'elle consiste à être portée soit comme pardessus par des dignitaires, soit comme costume de masque, elle est également aujourd'hui accrochée sur les murs en tant que couverture de mariage.

3.2.2.1 Reproductions de « Bura »

Les copies des figurines en terre cuite de Bura sont très répandues dans les lieux touristiques de la capitale (*annexe II, part.1, photos 53, 54, 55*). Alors que le pillage des terres cuites funéraires du site de Bura commence au milieu des années 1990, les premières reproductions de ces céramiques sont apparues à la fin des années 1990. La première commande de **Zoumari**, un potier de Niamey (quartier Aroubanda) spécialisé dans la reproduction des statuettes de Bura a été demandée en 1999 par le commerçant d'objet d'art Mohamed Garba pour Habibou Maoureye, un notable sonraï, prouvant ici que l'achat de copies n'est pas toujours le fait d'Occidentaux. Parallèlement, des potières du Liptako (département de Téra, région de Tillabéri) ont commencé à réaliser en grande quantité des reproductions de jarres funéraires tronconiques (*annexe II, part.1, photo 56*), des têtes (*annexe II, part.1, photo 57*) et des cavaliers surmontant les urnes de Bura (*annexe II, part.1, photo 58*). Ces objets de mauvaise qualité sont vendus aux Occidentaux par l'intermédiaire des commerçants d'objets d'art de la capitale. **Zoumari**, réalise, quant à lui, de très belles copies fidèles aux originaux et crée également de nouvelles formes (*annexe II, part.1, photo 59*) dans la lignée de **Seyni Camara**, potière diola du Sénégal qui expose de nos jours en France.

3.2.2.2 Autres exemples d'arts de reproduction

Les textiles que l'on trouve souvent dans les centres artisanaux et chez les commerçants du Petit Marché sont les couvertures (*sakala*, en haoussa) (*annexe II, part.1, photo 60, 61*) des régions du Liptako et du Zarma Ganda. Chez les Nigériens, elles sont offertes habituellement aux jeunes mariés qui décorent les murs de leur maison avec ou qui s'en servent de couvre-lit (*pour plus d'informations voir annexe I, pp. 21-22*). Les Occidentaux s'en serviront plutôt de couvrir canapé ou de tapis.

¹⁴¹ Bravmann W.R., 1973, p. 42

Dans les boutiques et les centres artisanaux d'Agadez et de Niamey, on trouve des sacs touareg neufs tels que des *albalai*, (*annexe II, part.1, photos 62, 63*) petits sacs très décorés avec un compartiment pour le tabac à chiquer et un autre destiné aux effets personnels (pièces, miroir, khôl...), et des *ettabu*, petits sacs rectangulaires servant à transporter les versets coraniques (*annexe II, part.1, photos 64, 65*). Ces sacs servent aussi de parure pour les hommes touareg qui les portent autour du cou. Lorsqu'un Occidental achètera un *albalai* ou un *ettabu*, il le destinera soit à décorer les murs, soit à servir de petit sac pour mettre ses effets personnels.

Les coussins oblongues appelés *issitfar* (*annexe II, part.1, photo 66, 67*) chez les Touareg sont utilisés par les femmes sur les ânes par dessus le bât, alors que chez les Occidentaux ils servent à décorer les fauteuils et canapés.

Les dessus dealebasse (*fev-fev* en haoussa) (*annexe II, part.1, photo 68*) ayant une forme de cercle plat se trouvent un peu partout au Niger en particulier à Agadez et à Niamey dans les lieux de promotion de l'artisanat (centres artisanaux, boutiques d'ONG). Les *fev-fev* servent au Niger à recouvrir les plats en calebasses ou en bois. Par contre chez les Occidentaux, ils seront utilisés non plus au dessus mais en dessous de la vaisselle comme dessous de plat. De même les nattes en feuilles de palmier doum (*annexe II, part.1, photo 69*) sont employées par les nigériens à la décoration des maisons en banco (sur le plafond, pour isoler) ou des tentes, mais le plus souvent elles servent surtout à éviter de se salir lorsque l'on s'assoit ou s'allonge sur le sol, et pour faire la prière. Les Occidentaux s'en servent plutôt comme tapis ou comme décoration murale.

Dans la région d'Agadez, les forgerons réalisent des cuillères (*tchokalen*) (*annexe II, part.1, photo 70*) ou des louches (*amola*) en bois pyrogravé (*annexe II, part.1, photo 71*), qu'ils vendent aux touristes de passage dans l'Aïr ou aux commerçants d'objet d'art d'Agadez. Chez les Touareg, les cuillères *tchokalen* sont utilisées pour manger le riz ou les « macas » (pâtes alimentaires) et les louches *amola* pour boire la boule (bouillie de mil). Les Occidentaux se servent des cuillères pour le service des plats (salade), pour cuisiner dans la poêle ou comme objet décoratif mais en aucun cas pour manger, le socle étant trop large pour eux.

Un dernier exemple, les *korya* (mot haoussa pour définir les calebasses coupées en deux) décorées (*annexe II, part.1, photos 72, 73*) sont exposées, chez les Wodabé lors des fêtes du *Géréwol*, superposées les unes sur les autres (*annexe II, part.1, photo 74*). Les colonnes de calebasses ornées sont posées sur des lits spéciaux (*saga*). On

distingue des piles courtes (*eletel*) et des piles longues (*kaakol*)¹⁴² (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.48*). Quand ces objets en calebasse vendus au centre artisanal de Zinder et chez les commerçants d'objets d'art de la capitale pénètrent dans une maison occidentale, ils ont soit un rôle utilitaire comme pots de rangement, soit un rôle décoratif, mais dans ce cas les *korya* ne sont pas empilées mais accrochées, éparées ou seules, sur les murs de la maison.

3.3 Histoire des innovations au Niger

Il ne m'a pas été possible de faire une présentation exhaustive des innovations en matière d'art « touristique » au Niger depuis le début du XXe siècle, parce qu'il n'existe aucun écrit à ce propos. La période coloniale étant trop lointaine pour être traitée en détail, c'est grâce à la mémoire des commerçants d'objet d'art et des artisans qu'il m'a été possible de dresser une histoire des innovations. De ce fait, à quelques exceptions près, la période couverte ici ira des années 1960 à nos jours.

3.3.1 Nouvelles formes

3.3.1.1 Bijoux

Bijoux montés pour les Occidentaux

Depuis l'arrivée du tourisme dans la région de Niamey, dans les années 1970/80, de nombreux bijoux montés pour les Occidentaux ont vu le jour. Les monteurs sont souvent les commerçants d'objet d'art eux-mêmes. Dans la plupart des cas, les accessoires de parure sont importés d'autres pays africains voire d'autres continents (*annexe II, part.2 : Bijoux montés pour Occidentaux, photo 75*).

Perles usagées du Niger

Les perles les plus fréquemment utilisées dans le montage de bijoux pour Occidentaux sont celles qui se trouvent sur le territoire nigérien. Cependant, bien que trouvée sur le territoire nigérien, ces perles sont d'origine étrangère. Les anciennes agates étaient importées de la Mecque, l'ambre du Mali et les anciennes perles de verre étaient produites au Nigeria. Les combinaisons de montage sont très variées mais

¹⁴² Il existe aussi d'autres objets appelés *kaakol* ou *eletel*, réalisés en sparteries symbolisant également le statut de l'épouse. La femme le reçoit de sa mère lorsqu'elle rejoint son mari. Toujours précieusement exposé sur le *saga*, il fait quasiment figure d'autel. Il est probable que la femme le perçoive comme le réceptacle magique de sa fécondité et qu'elle y préserve secrètement des talismans confiés par sa mère lors de son mariage (Durou J.M., Loncke S., 2000).

certaines modèles reviennent régulièrement, comme ce collier vendu par Suleyman, antiquaire du Château I (*annexe II, part.2, photo 76*), composé de grosses perles d'ambre et de perles en verre usagées.

Les colliers en « perles de Yasaan » sont souvent agrémentés de grosses perles en terre cuite non usagées, aux formes variées : rondes (*annexe II, part 2, photo 77*) ovales (*annexe II, part.2, photo 78*), gravées, laissées naturelles ou teintées en noir (*annexe II, part.2, photo 79*) ou en bleu. Ces perles récentes proviennent du Burkina Faso. D'autres colliers mixent les perles de Yasaan avec de grosses perles de verre venues de divers pays africains (*annexe II, part.2, photo 80*).

Les perles non usagées

Les seuls accessoires de bijouterie réalisés au Niger et utilisés dans le montage de bijoux pour Occidentaux sont les perles en argent produites actuellement par les forgerons touareg, en particulier les perles circulaires à facettes, *zakatan*, (ou *negnege* ou *nanayten*) et les perles tubulaires, *ismananes* (*annexe II, part.2, photo 81, 82*). Les autres accessoires de bijouterie en métal sont les perles et pendentifs en bronze de style ashanti réalisés notamment en Côte d'Ivoire et au Ghana (*annexe II, part.2, photo 83, 84*).

Les perles de verre faites à la main proviennent des pays voisins. Celles reproduisant les millefiori vénitiennes (*annexe II, part.2, photo 85, 86*) sont réalisées sur les côtes du Golf de Guinée, en particulier au Ghana, ou pour les plus fines à Oualata et à Kiffa (Mauritanie). Les petites perles en verre industriel proviennent du Nigeria (*annexe II, part.2, photo 87, 88, 89*) comme la majorité des produits manufacturés qu'on trouve au Niger. Les plus utilisées sont les petites perles noires et celles de couleur verte, jaune et rouge, couleurs panafricaines¹⁴³ aussi appelées couleurs « rasta »¹⁴⁴ symbolisant l'Afrique libérée. De même, les cauris sont souvent utilisés comme perles notamment mélangées aux perles couleurs « rasta » (*annexe II,*

¹⁴³ Le vert, le jaune (or) et le rouge ont été adoptés par plusieurs pays africain sur leur drapeau. Ces couleurs furent utilisées pour la première fois sur un drapeau par l'Éthiopie en 1897, un an après qu'elle se soit défendue de façon décisive contre l'Italie à la bataille d'Adoua. Le vert symbolise l'espérance, le jaune or, le Soleil, et le rouge, celui du sang et de la vie.

¹⁴⁴ Le rastafarisme a été fondé par un Jamaïcain, Marcus Garvey. Ce courant mystique connaît son véritable essor aux États-Unis; prêchant le retour en Afrique de tous les descendants d'esclaves disséminés sur le continent américain et situant la terre promise des Noirs africains en Éthiopie, le mouvement mêle pensée biblique et panafricanisme, et se donne comme messie l'empereur d'Éthiopie Hailé Sélassié Ier, d'où le terme de rastafarisme — ras tafari signifie « roi des rois » en amharique (langue officielle en Éthiopie).

part.2, photo 90). Il faut remarquer que de nombreux jeunes gens africains, en particulier les rastamen, portent aussi ces parures.

Les autres accessoires de bijouteries non usagés, aussi utilisés dans le montage de bijoux pour Occidentaux sont les *kofi*, fabriqués au Ghana, anciennement en noix de coco et aujourd'hui le plus souvent en plastique, les perles en os du Mali (*annexe II, part.2, photo 91*), et les perles d'ébène de Mauritanie (*annexe II, part.2, photo 92*). Ces accessoires sont achetés par les commerçants nigériens, en général au Mali, plaque tournante des perles d'Afrique de l'Ouest, mais aussi dans leur pays de production.

Nouvelles formes au Niger

Les perles en terre cuite sont une spécialité du Burkina-Faso mais il existe au Niger deux personnes qui produisent ce type de perle. Il s'agit de deux antiquaires du Petit Marché : **BZ** et son père, le **Vieux Zacou**. Avec ces perles Bz réalise des montages originaux (*annexe II, part.2, photo 93*)

A Dosso, un artisan du nom d'**Iliassou Moukela**, monte depuis 1997 des bijoux en argent et en verroterie, influencé par les bijoux touareg (*annexe II, part.2, photo 94*).

Bijoux touareg

L'histoire des transformations des bijoux touareg au cours des cinquante dernières années est très liée aux échanges avec les Occidentaux.

Les pionniers : les années 1960

Si certains bijoutiers avaient réalisé sporadiquement des commandes pour les colons français en poste au Niger, c'est à partir des années 1960, à Agadez, que certains forgerons touareg originaires de l'Aïr se sont spécialisés dans la bijouterie destinée à satisfaire les goûts des Occidentaux. Le premier, ou connu pour l'être, est **Mohamed Koumama**, originaire de la zone d'Iférouane. Il est arrivé à Agadez, dans le quartier excentré de Toudou, dans les années 1930 à l'âge de 8 ans, avec son père, spécialiste des selles de chameaux, métier qu'il apprit à partir de l'âge de 15 ans. Parallèlement il apprit la bijouterie, domaine qui devint par la suite sa spécialité¹⁴⁵. A

¹⁴⁵ L'atelier de bijouterie de Mohamed Koumama à Toudou est décrit par R. Gardi. (Gardi R., 1970, p. 50)

l'âge de 21 ans il partit à la foire de Zinder de 1953, organisée par les autorités coloniales, où il gagna le deuxième prix, pour la réalisation d'une selle de chameau. La famille Koumama fut rejointe, au début des années 1960, par d'autres forgerons de l'Aïr, **El Haji Haidara**¹⁴⁶, **El Hadji Tchabé**¹⁴⁷ et **Saidi Oumba** (originaires de la zone d'Azal). Dans les années 1970, ces forgerons de Toudou « avaient déjà un bon niveau de vie pour des *inaden*, réalisant des commandes pour d'autres Touareg et vendant à un nombre grandissant de touristes et d'expatriés une partie de leur production. Chacun put construire une concession en banco dans la vieille ville d'Agadez, à l'entrée de laquelle se trouvait l'atelier de forge. »¹⁴⁸

Le développement : années 1970

En 1972, El Hadji Tchabé fut à l'initiative de la première coopérative d'Agadez, qui mettait à la disposition des artisans une boutique dans laquelle de nombreux forgerons venaient déposer leur production et où les Occidentaux, de plus en plus nombreux à Agadez, venaient se fournir en artisanat nigérien. En effet, alors que des travailleurs étrangers venaient à Agadez dans le cadre de missions d'appui au développement afin d'aider les Touareg à surmonter la crise alimentaire, c'est également à partir de cette date que le tourisme commença à devenir une activité importante dans la région. De plus en plus de jeunes occidentaux venaient d'Europe en voiture, circulaient dans la zone, puis revendaient leur véhicule à Agadez. Les chasses-touristes chargés de leur trouver un acquéreur les mettaient aussi « en contact avec des artisans touareg auxquels ils achetaient des bijoux pour les revendre en France afin de rentabiliser leur voyage. »¹⁴⁹. Ainsi dans les années 1970 un nombre grandissant de forgerons de l'Aïr venaient tenter leur chance à Agadez. Ce fut le cas d'**Ulal**, forgeron originaire de la région d'Atri (village à 30 km d'Agadez), présenté par Emmanuel Grégoire dans *Touareg du Niger, le destin d'un mythe* (1999). Ulal, à la fin des années 1970, « s'installa dans un des campings d'Agadès (l'Oasis) et proposa aux campeurs quelques bijoux (...) qu'il disposait sur une natte. Quand il ne travaillait pas dans son atelier ou au camping, Ulal servait de guide aux touristes et les aidait à acheter des bijoux anciens dans les campements »¹⁵⁰. D'autres s'installèrent à Arlit où ils

¹⁴⁶ R. Gardi parle aussi de Haïdara à propos de la confection d'une selle de Chameau (R. Gardi, 1970, pp. 155-1162).

¹⁴⁷ El Hadji Tchabé est le beau frère de Saidi Oumba

¹⁴⁸ Seligman T.K., 2006, p.219

¹⁴⁹ Grégoire E., 1999, p.305

¹⁵⁰ Grégoire E., 1999, p.273

vendaient leur production aux expatriés français de la SOMAIR et aux touristes du camping.

Le boom : années 1980

En 1980, la première exposition nigérienne de bijoux touareg, provenant de la collection d'un expatrié français, fut organisée à Agadez puis une autre se déroula au centre culturel franco-nigérien de Niamey. Elle connut un succès remarquable puisqu'elle ne devait durer que deux semaines et se prolongea deux mois. Un tel accueil donna aux organisateurs l'idée de présenter cette collection dans une galerie du quartier Beaubourg à Paris. Ces expositions eurent un impact considérable car elles permirent de faire connaître à un large public les bijoux touareg qui commencèrent ainsi à être à la mode auprès du public occidental¹⁵¹.

Au fil des ans, les forgerons d'Arlit et d'Agadez se constituèrent une clientèle fidèle auprès des expatriés, qui parfois portaient avec leur marchandise pour la vendre en Europe. Petit à petit ces forgerons durent améliorer la qualité de leurs articles et créer de nouvelles formes, pour satisfaire les goûts de cette nouvelle clientèle. Celle-ci venait régulièrement leur passer commandes et leur apportait des catalogues de bijoux pour qu'ils s'en inspirent. Ils comprirent aussi qu'ils ne pouvaient plus fonctionner uniquement selon le système des commandes. Aussi constituèrent-ils des stocks pour répondre à la demande des touristes qu'il fallait satisfaire rapidement, car leur séjour au Niger était de courte durée¹⁵². En effet, c'est dans les années 1980 que l'activité touristique agadézienne atteignit son paroxysme avec les jeunes touristes indépendants et ceux maintenant nombreux des agences de voyages, ainsi que les membres des caravanes du Rallye Paris-Dakar qui de 1983 à 1991 s'arrêtèrent chaque année dans la ville d'Agadez. Beaucoup de forgerons s'enrichirent et certains partirent même en Europe pour vendre leurs bijoux. C'est le cas d'Ulal : « un ami se proposa de lui offrir un voyage en Suisse pour y vendre ses bijoux. Avec le produit de la vente, il ramena trois kilogrammes d'argent massif. Son activité prit dès lors une autre envergure. Il diversifia la gamme de ses produits, accrut ses stocks et engagea ses frères pour travailler dans l'atelier toujours installé dans le campement familial.»¹⁵³ Il put ainsi ouvrir une boutique en 1987 à l'hôtel de l'Aïr. Les artisans s'efforcèrent aussi de participer, et souvent avec succès, à des concours et à diverses manifestations. Celles-

¹⁵¹ Grégoire E., 1999 p.272

¹⁵² Grégoire E., 1999, p.272

¹⁵³ Grégoire E., 1999, p.274

ci étaient organisées au Niger mais aussi dans d'autres pays d'Afrique de l'Ouest (Burkina-Faso, Mali, Sénégal, Côte d'Ivoire, etc.) voire au Maghreb (Maroc). « Ils assurèrent ainsi la promotion de leurs produits que l'on trouve désormais dans presque toutes les grandes capitale d'Afrique de l'Ouest »¹⁵⁴ Parallèlement, le nombre de forgerons travaillant dans la bijouterie pour Occidentaux étant toujours croissant à Agadez, certains forgerons, cherchant de nouveaux débouchés s'installèrent à Niamey dans les quartiers limitrophes de Dan Gao et Madina¹⁵⁵.

Le déplacement vers la capitale : années 1990

Les années 1990 marquent l'avènement dans la capitale de la bijouterie touareg adaptée au goût des Occidentaux. Bien que l'histoire de la bijouterie touareg adaptée aux goûts des Occidentaux ait commencé à Niamey au début des années 1960, avec **Mohamed Agack**¹⁵⁶, **Akano Animo**¹⁵⁷ et **Ahanté**¹⁵⁸ qui avaient été recrutés pour travailler au Centre artisanal du Musée National du Niger et qui furent les premiers à adapter leur production à la clientèle occidentale, c'est au Château I que les créations adaptés au goût des Occidentaux se développèrent sous l'impact des forgerons de la zone d'Azel.

En 1991, **Saidi Oumba**, à la recherche de nouveaux débouchés de plus en plus rare dans la région d'Agadez, partit à Niamey avec ses fils, **Salah**, **Al Hassan** et **Gonda** dans le quartier du Château I (quartier des expatriés) où il ouvrit le premier atelier de forge touareg. Saidi vint s'installer dans ce quartier car il connaissait un résident français qui y habitait. Il construisit un hangar de secco devant la maison de son ami où il allait chercher l'eau et ce dont il avait besoin pour faire fonctionner son atelier. « Dans cet endroit qu'on peut qualifier de boîte, Saidi, Salah, Gonda et Al Hassan commencèrent à créer des bijoux en argent, à attirer des clients et à réussir commercialement. »¹⁵⁹ Saidi fut bientôt capable de construire à cet emplacement, une boutique et un hangar en tôles qu'il possède encore actuellement. De nos jours, ce sont

¹⁵⁴ Grégoire E., 1999, p.272

¹⁵⁵ Parmi les forgerons les plus réputés pour leur travail et habitant dans ces quartiers, on trouve : **Bouzou Egiko**, originaire d'Agadez et **Barka**, originaire de Tchintaborak.

¹⁵⁶ En 1961, il est sélectionné pour aller travailler au Musée National du Niger, mais il refuse, car toute sa famille est à Agadez. Il finit par accepter en 1963. Il est aujourd'hui le Président de la coopérative du Centre artisanal du musée.

¹⁵⁷ Il arrive au Musée en 1966 et le quitta dans les années 1980. Il travaille aujourd'hui à son compte à Niamey.

¹⁵⁸ Ahanté est arrivé au début des années 1960 au Musée de Niamey, mais dès les années 1970 il rentre à Agadez. A la fin des années 1990, Ahanté se spécialise dans la bijouterie en or, domaine pour lequel il est aujourd'hui renommé à Agadez.

¹⁵⁹ Seligman T.K., 2006, p. 224

ses fils qui gèrent cet atelier. Saidi, ayant des problèmes ophtalmologiques et ne pouvant plus travailler la bijouterie, est retourné dans son atelier d'Agadez ou d'autres de ses fils travaillent.

Au milieu des années 1990, d'autres *inaden* venus des quartiers de Dan Gao et Madina suivirent Saidi, qui avait trouvé au Château I un nouveau lieu de commercialisation. Par exemple **Harmet Ikat**, forgeron originaire de Tchintaborak, quitta le quartier de Dan Gao, peu visité par les Occidentaux, pour ouvrir un atelier-boutique au milieu des années 1990, aujourd'hui devenu le siège de l'ANPA¹⁶⁰.

Mais la plus grande vague d'*inaden* au Château I fût celle des touareg d'Agadez et de la zone d'Azal qui fuyaient la situation de crise provoquée par la rébellion touareg. Le cas de **Hartmadou Hama**, forgeron touareg originaire d'Azal, est révélateur pour ce qui concerne ces nouveaux arrivants. Comme Saidi, Hartmadou possédait un atelier à Agadez avant la rébellion et venait régulièrement à Niamey vendre ses produits depuis 1989. Après 1993, la situation étant de plus en plus difficile à Agadez, il vint travailler à Niamey. Il travailla notamment chez Saidi puis dans un hangar de secco qu'il avait construit. En 1996, les affaires marchant bien, il put s'acheter « une tôle ».

Parmi les chefs d'atelier du Château I issus de cette vague de migration on peut aussi citer : **Alassane Gonda**, originaire de Téghazer, **Ibrahim Kamso**, originaire d'Attri, **Ibrahim Atifoc**, originaire d'Azal, **Ichouade Allélé**, originaire de Téraser, **Adam Zidia**, originaire d'Alarcesse, tous venus s'installer au Château I entre 1992 et 1995. Alors qu'à cette époque il y avait une vingtaine d'ateliers-boutiques au Château I, il y en a actuellement plus d'une cinquantaine avec l'arrivée de nouveaux forgerons originaires de la région d'Agadez, mais aussi de celle de Tahoua.

Cette arrivée massive dans le quartier du Château I « entraîna une surproduction locale de bijoux et une saturation du marché. De plus, la concurrence ne cessait de s'accroître avec ses conséquences néfastes sur l'évolution des marges. Cela incita quelques patrons à diversifier leur activité en cherchant une nouvelle clientèle dans les autres capitales africaines (Abidjan, Dakar et Ouagadougou notamment qui n'est guère éloigné de Niamey), mais aussi en Europe.»¹⁶¹ En effet, vers la fin des années 1990, de plus en plus de chefs d'atelier du Château I partirent régulièrement en Europe pour vendre leurs produits grâce au réseau de connaissances qu'ils s'étaient

¹⁶⁰ Association nigérienne pour l'artisanat

¹⁶¹ Grégoire E., 1999, p.278

confectionné au fil des rencontres dans leur boutique. C'est ainsi que les chefs d'atelier du Château I développèrent progressivement leur petite entreprise.

Aujourd'hui ils sont devenus les grands patrons du Château I. Ils ne travaillent plus le métal mais gèrent leur entreprise entre Niamey et Agadez. Ils possèdent souvent un atelier à Agadez en plus de celui de Niamey. Ce sont maintenant les jeunes de leur famille qui réalisent les bijoux à Niamey, à Agadez ou au village.

Technique et matériaux

Les anciens matériaux utilisés dans la bijouterie sont de nos jours l'argent, importé d'Europe ou du Nigeria, l'ambre importé du Maroc et le cuir utilisé pour réaliser des colliers (*annexe II, part.3 : Bijoux touareg photo 95*) supportant des pendentifs confectionnés dans le village de Téghazer (zone d'Azel, Aïr).

Au cours des vingt dernières années, de nouveaux matériaux ont été introduits dans la bijouterie touareg, notamment les accessoires industriels : les perles de verre rouges et noires (*annexe II, part.3, photo 96, 97*), remplaçant les anciennes perles en bois noirci au feu, et les agates synthétiques (*annexe II, part.3, photo 98*) importées d'Arabie Saoudite ou des Emirats Arabes Unis. Ces fausses agates sont utilisées dans la création des bijoux touareg et sont de couleurs variées (bleu, vert, rouge, orange). Par exemple les *houmeyni*, bijoux anciens en forme d'arc à flèche, sont de nos jours totalement en argent (*annexe II, part.3, photos 99, 100*), ou enjolivés d'une agate synthétique (*annexe II, part.3, photo 101*).

Le bois d'ébène est aussi très utilisé dans la bijouterie touareg depuis une dizaine d'années sous l'impact des forgerons mauritaniens. « Le travail de l'ébène et de l'argent est très spécifique aux Mauritaniens. Quelle en est l'origine ? Elle ne paraît pas très lointaine. Il semblerait que les plus anciens bijoux incrustés d'argent soient des bracelets très légers, d'ébène ou de corne, décorés d'un fil d'argent ou parfois de cuivre en « méandres serrés ». Ces bracelets se nomment *tichit*. (...) Puis ce furent les perles de chapelet (...) Cette technique plut aux Français qui se mirent à faire travailler les artisans, leur commandant des objets de parure ou autres en ébène incrusté d'argent. Naquirent ainsi les cendriers, les petits coffrets et les colliers modernes »¹⁶² (*annexe II, part.3, photo 102*). Cette technique est pratiquée aujourd'hui à l'identique avec du cuivre par les forgerons touareg du Mali. On trouve beaucoup de ces objets en ébène et en cuivre à Gao et Tombouctou, par exemple des pendentifs (*annexe II,*

¹⁶² Delarozière M.F., 1994, p. 151

part.3, photo 103) ou des porte-clés (*annexe II, part.3, photo 104*). La technique consiste à tailler dans un morceau d'ébène bien sec la forme du bijou que le forgeron veut réaliser comme une perle ou un porte clé. Puis à l'aide d'une lime, le forgeron réalise des encoches prenant la forme de rigoles ou de lignes en spirale qui varieront en fonction du décor prévu ; dans ces entailles seront placés de fins rubans d'argent ou de cuivre, obtenus à partir d'un fil étiré et martelé. L'objet est enfin poli.

Au Niger, c'est dans les années 1980 que les premiers bijoux modernes mélangeant l'argent avec le bois apparurent sous les doigts de **Shaigai**, mais il s'agissait de bois formica (*annexe II, part.3, photo 105*). Puis le bois d'ébène, importé des pays voisins, fut utilisé en bijouterie dans les années 1990 par **Imbrahim Kamso**. La technique nigérienne est différente de celle des Mauritaniens et des Maliens. En général l'argent reste largement prédominant à l'inverse des bijoux mauritaniens (*annexe II, part.3, photo 106, 107*). Le bois d'ébène est broyé en miettes mélangées à de la colle et incorporées dans les encoches réalisées dans l'argent. Une autre technique utilisée pour décorer les couverts en argent et les coupe-papier consiste à enfiler des petits morceaux de bois taillés, plus ou moins allongés, dans un pic d'argent, servant de manche, en alternant avec des plaques d'argent. Certains bijoux comportent une grosse quantité d'ébène comme les bracelets imitant la forme des imposants bracelets mauritaniens en ébène incrusté d'argent (*annexe II, part.3, photos 108*). Néanmoins, pour ceux du Niger, la plaque d'argent gravée est incrustée dans l'ébène à la manière des incrustations des coffres de Mauritanie. On trouve quand même des pendentifs récents (*annexe II, part.3, photo 109, 110*) réalisés par les *inaden* nigériens qui emploient la technique mauritanienne d'incrustation du métal.

La forge du métal consiste à modeler le métal à chaud et à le décorer soit par repoussage (empruntes sur l'envers du travail) soit par motifs gravés et poinçonnés. Les gemmes sont cerclées dans le métal et collées avec de la super glue.

En ce qui concerne l'outillage il reste classique, « il se compose pour l'essentiel d'une enclume (*makera* ou *tahount*), bloc de métal à section plane, généralement quadrangulaire (10 à 18 cm de côté), figé dans le sol ou dans la pièce de bois ; un soufflet (*zigazegue* ou *anahod*) à deux poches de cuir actionnées à la main et un embout d'argile rejoignant le foyer ; plusieurs masses et marteaux (*massaba*, *afadiz*), des pinces à feu (*awartaki*, *irhemdam*) ; des limes (*magagari*, *azazawa*), ainsi qu'une série de poinçons différents pour les décors. »¹⁶³ (*annexe II, part.3, photos*

¹⁶³ Adamou A., 2001, p.46

111, 112). A Agadez et Niamey, le soufflet est de plus en plus souvent remplacé par un fer à souder alimenté par une petite bouteille de butagaz. De même le métal est pesé à l'aide d'une balance électronique et les bijoux sont nettoyés à l'aide de lustreuse électrique. De plus, certains villages artisanaux sont équipés de mécanothèques où les forgerons utilisent les presses à rouleau qui leur permettent d'aplatir le métal aussi finement qu'une feuille, ceci étant particulièrement utile pour réaliser les bijoux en filigrane.

Formes

Formes anciennes réadaptées

Le bijou touareg le plus connu est la croix d'Agadez (**annexe II, part.3, photo 113**), qui est probablement le bijou touareg qui intéressa et qui intéresse le plus les touristes en raison du symbole que celle-ci contient. Connue également sous l'appellation de « croix du sud », on la trouve aujourd'hui produite partout dans le monde, en or, en argent, filigranée, et même sortie de matrices industrielles. G. Dieterlen précise dans un article paru dans un numéro du *journal des africanistes* en 1972 que les croix d'Agadez sont « actuellement portées aussi par les femmes ou réalisées pour les touristes »¹⁶⁴. Ainsi la croix d'Agadez fut-elle certainement l'un des premiers bijoux de forme ancienne à être confectionné pour les Occidentaux. Dans les années 1980, les anciennes croix regroupant la croix d'Agadez (*teneghelt tan Agadez*), la croix de Tahoua (*teneghelt tan Tahoua*) (**annexe II, part.3, photo 114**), la croix d'In Gall (**annexe II, part.3, photo 115**) (*tanfouk n'azraf*), la croix de Zinder (**annexe II, part.3, photo 116**) (*talkhakimt*), celle d'Iférouane (**annexe II, part.3, photo 117**) (*teneghelt*) et celle de Timia (*zakkat*) (**annexe II, part.3, photo 118**) ont été incorporées avec d'autres nouvelles croix au panneau des 21 croix du Niger représentant des villes ou des villages du pays (**annexe II, part.3, photo 119, 120**). « Onze sont de l'Aïr (Agadez, Iférouane, Aïr, In Abangaret, Timia, Crib-Crib, Tchimoumounène, In Gall, Taghmert, Takadenden, Bagzan), quatre sont de l'Azawak (Abalak, Tilya, Tchintabaraden, In Wagar) et quatre autres représentent les autres centres du Niger (Tahoua, Madaoua, Bilma, Zinder) »¹⁶⁵ Deux de ces 21 croix n'ont pas de signification géographique : la croix Karaga (lit en bois) qui reprend la forme d'un ancien bijou du même nom et la croix Bartchakea (très décorée). La croix d'In

¹⁶⁴ Diertelen G., Ligiers Z., 1972, p. 46

¹⁶⁵ Adamou A., 2001, p. 48

Gall agrémentée habituellement d'une agate de couleur rouge peut aussi être ornée d'une agate de couleur noire, bleue ou verte (*annexe II, part.3, photo 121*). Selon Seligman, **Saidi Oumba** fut à l'origine de ce tableau¹⁶⁶, selon certains forgerons il s'agit de **Mohamed Koumama**. Dans les années 1990, deux autres croix ont été créés par les forgerons, celle dédiée à Mano Dayak¹⁶⁷ (*annexe II, part.3, photo 122*) et réalisée après sa mort en 1996 par **Shaigai Tango**¹⁶⁸, et la croix de Tiguidit (*annexe II, part.3, photo 123*) qui est une amélioration du pendentif *djamila* (*annexe II, part.3, photo 124*). Elle a été créée lors du premier FIMA¹⁶⁹ en 1998 qui prenait place dans les dunes du lieu-dit de Tiguidit. Toutes ces croix sont reprises dans la bijouterie touareg moderne pour orner toutes sortes d'objets : des boucles d'oreilles (*annexe II, part.3, photo 125, 126*), des décapsuleurs (*annexe II, part.3, photo 127*), des pendentifs (*annexe II, part.3, photos 128, 129*) etc.

Ce que l'on peut dire de manière générale sur les bijoux touareg d'aujourd'hui, c'est qu'ils se sont beaucoup affinés depuis les années 1960. Par exemple, les embouts des boucles d'oreille se sont réduits pour rentrer dans les petits trous d'oreilles des femmes « modernes », européennes comme nigériennes. Les récentes boucles d'oreille « créoles » (*annexe II, part.3, photos 130, 131*) en forme d'anneau, sont la simplification des large boucles d'oreille touareg de type *tassabit* (*annexe II, part.3, photo 132*). De même les fins bracelets appelé bracelets « enfant » à masses terminales arrondies (*annexe II, part.3, photo 133, 134*) sont une reproduction modernisée et très affinée des *elkizan* (chevillières et bracelets en bronze ou argent à embouts dodécaédriques) (*annexe II, part.3, photo 135*). Aujourd'hui ces bracelets sont soit en argent, en inox ou en bronze (*annexe II, part.3, photo 136*) et souvent enjolivés d'ébène incrusté dans les décorations gravées du bracelet (*annexe II, part.3, photo 137*). La bague « moderne » *maka* (*annexe II, part.3, photo 138*) en forme de champignon est un modèle affiné des larges « bagues grelots » portés par les femmes touareg au début du XXe siècle (*annexe II, part.3, photo 139*). Quant aux pendentifs comme le *tchiraw* (*annexe II, part.3, photo 140*), l'*egourou* (*annexe II, part.3, photo 141*) ou l'*hebur* (ou *dambou*) (*annexe II, part.3, photo 142*) leurs formes sont reprises

¹⁶⁶ Seligman T.K., 2006, p.219

¹⁶⁷ « En ajoutant une nouvelle croix en hommage à Mano Dayak aux vingt-et-une déjà existantes, ils voulaient sans doute manifester leur solidarité avec la rébellion et démontrer qu'ils font bien partie de la communauté touarègue : cette revendication de l'ethnicité renvoie au fait qu'ils ne sont pas toujours considérés comme des membres à part entière de celle-ci, notamment par l'aristocratie. » (Grégoire E, 1999, pp.277-278)

¹⁶⁸ Selon plusieurs forgerons

¹⁶⁹ Festival International de la Mode Africaine

telles quelles ou remaniées. La forme des perles *shat shat* (*annexe II, part.3, photo 143*) est également largement reprise dans les colliers (*annexe II, part.3, photo 144*) et les boucles d'oreilles (*annexe II, part.3, photo 145*) ainsi qu'en pendentif (*annexe II, part.3, photo 146*). De même, la croix d'Agadez a été déclinée en de nombreuses formes (*annexe photo II, part.3, 147, 148, 149*). Les pendentifs réalisés par les forgerons touareg du fleuve sont aussi des sources d'inspiration pour les forgerons touareg de la capitale. Ainsi dans les années 1970, **Mohamed Agack** réalisa au Centre artisanal du musée une forme de pendentif inspirée de celles plus ajourées de la zone du fleuve (*annexe II, part.3, photo 150*). Les clés de voile touareg peuvent aussi être réadaptées en perles de collier (*annexe II, part.3, photo 151*) notamment par **Abdouraman Oucha**, forgeron et président du village artisanal de Maradi. Il est aussi l'auteur du tableau des clés de voile (*annexe II, part.3, photo 152*) où sont présentées 16 formes différentes qu'il a répertorié depuis 1985.

Nouvelles formes

Concernant les innovations formelles, il est impossible de les répertorier toutes car elles sont très nombreuses et constantes. Je me contenterai donc de mettre en avant les influences étrangères qui ont participé à cette effervescence artistique.

Dans les années 1960, au Centre artisanal du musée, les types de bijoux qui subirent les premières transformations furent les pendentifs et les bracelets. Les pendentifs se complexifièrent sous l'influence du Maghreb, comme les pendentifs *tilimir* (*annexe II, part.3, photo 153*) de même que le bracelet plat orné de gravure appelé *samaraye* (*annexe II, part.3, photo 154, 155*). Les autres innovations s'inspiraient surtout de formes importées d'Occident comme le soleil (*annexe II, part.3, photo 156*) ou le cœur (*annexe II, part.3, photo 157*) réalisé en filigrane. Les bracelets commencèrent à s'affiner et parfois à être ornés de rajouts comme la croix d'Agadez (*annexe II, part.3, photo 158*); d'autres formes furent des reproductions à l'identique de bijoux occidentaux comme les bracelets à plaquette destinée à être gravée (*annexe II, part.3, photo 159*).

Concernant les créations réalisées dans les années 1980 par les *inaden* kel Aïr et plus spécifiquement ceux de la zone d'Azal travaillant à Niamey ou Agadez, il apparaît qu'elles sont influencées par des formes artistiques venues du monde entier, et notamment celles d'Asie. Néanmoins ces bijoux gardent un cachet touareg car ils

continuent à évoquer les anciens bijoux touareg en raison des décorations gravées et poinçonnées et de leur aspect dépouillé.

Ce sont certainement les boucles d'oreilles qui se sont le plus diversifiées. Elles s'inspirent souvent de formes européennes comme le « *trèfle* » (*annexe II, part.3, photo 160*) et sa variante le « *trèfle baraka* » (*annexe II, part.3, photo 161*), la boucle « *tékikit* » (*annexe II, part.3, photo 162*) (œuf) et sa variante « *perle de rosée* » (*annexe II, part.3, photo 163*) de même que les boucles d'oreilles « *feuille* » (*annexe II, photo 164*) dont sont dérivées les « *feuilles kara* » (*annexe II, part.3, photo 165*). D'autres s'inspirent des accessoires de bijouterie africains comme les « *cauris* » en forme de coquillage (*annexe II, part.3, photo 166*), ou les « *arachides* » en forme de coquille d'arachide. Certaines reprennent des formes anciennes touareg comme les différents type de boucles d'oreilles appelées « *carré* » (*annexe II, part.3, photo 167*) qui reprennent la forme du *tchiraw* ou sa variante en forme de losange, décorées d'ébène comme les « *fafalara* » (*annexe II, part.3, photo 168*) De même les « *al bachira* » (*annexe II, part.3, photo 169*) en forme de triangle équilatéral et orné de gravure rappellent les *teraout* (*annexe II, part.3, photo 170*). Certaines formes sont un mélange de toutes ces influences comme les boucles d'oreilles « *dune de sable* ». (*annexe II, part.3, photo 171*) D'autres aussi reprennent la forme de pendentifs modernes comme les boucles « *célébra* » (*annexe II, part.3, photo 172*). Depuis quelques années les boucles d'oreilles allongées, appelées « *aral* » et leur variante les *ezaran* (*annexe II, part.3, photo 173*) (pilon) ont un très grand succès et sont reproduites partout au Niger.

Le collier « *korkoro* » (*annexe II, part.3, photo 174*) généralement enjolivé de boules d'ambre ou d'agate, est aussi une création récente inspirée des bijoux algériens (*annexe II, part.3, photo 175*), le collier « *célébra* » en argent et perles aussi appelé « *dents de chameau* » (*annexe II, part.3, photo 176, 177*)¹⁷⁰, rappelle certains colliers arabes ; et les raz de cou (*annexe II, part.3, photos 178, 179*) en argent décorés généralement d'ébène trouvent leurs modèles dans l'Égypte antique. Une nouveauté de 2004 est un torque raz-de-cou en argent auquel est suspendu un pendentif rond orné de gravures (*annexe II, part.3, photo 180*), inspiré cette fois de bijoux européens. Une autre influence est celle de l'Asie. Il existe toute une série de pendentifs créés dans les années 1990 qui s'inspire des parures de ce continent comme

¹⁷⁰ Selon Seligman, ce collier a été inventé par **Mania**, l'un des fils de Saidi Oumba alors que certains forgerons lui donne pour créateur **Abdoulaye Alhou**.

le médaillon « *agate* » et ses variantes (*annexe II, part. 3, photo 181 à 183*). Ce pendentif de forme ovale cerclé d'argent serait une version stylisée d'un visage portant une parure indienne en forme de diadème. Ce médaillon a eu un très grand succès et est toujours l'une des formes les plus répandues dans les boutiques des forgerons. D'autres médaillons, l'« *agaïcha* » (*annexe II, part.3, photos 184 à 185*) et le « *tambara* » (*annexe II, part.3, photos 186 à 187*) sont ornés d'une agate en forme de cercle et décorés d'argent gravé, s'inspirent aussi de design asiatique ; de même que le pendentif « *temfoul* » (*annexe II, part.3, photo 188*), cercle d'agate troué au milieu enjolivé d'argent décoré. Certains pendentifs reprennent des formes touareg classiques comme celles des *tchiraw* (*annexe II, part.3, photo 189*) de la croix de Timia (*annexe II, part.3, photo 190*), ou de la croix d'Agadez (*annexe II, photo 191*). D'autres mixent différentes variétés de bijoux (*annexe II, photos 192, 193*).

Les bracelets sont le plus souvent inspirés des formes du Maghreb ; ils sont décorés d'agates de couleurs variées : bleu, rouge, noir, vert (*annexe II, part.3, photos 194*). Certains bracelets sont parfois formés par un renflement sommital décoré de gravures à la manière des bracelets maure (*annexe II, part.3, photo 195*).

Quant aux bagues, elles restent souvent de formes classiques. Cependant la nouveauté est l'utilisation de bois d'ébène (*annexe II, part.3, photo 196*) ou d'agate (*annexe II, photo 197*). Elles se sont également affinées afin de satisfaire les goûts de la clientèle féminine européenne qui porte plus de bagues que les hommes contrairement aux Touareg.

De nouveaux genres de parures ont aussi été réalisés spécialement pour les femmes occidentales comme les broches, les barrettes à cheveux (*annexe II, part.3, photos 198*) et les piques à cheveux. Parallèlement à la bijouterie, les forgerons ont commencé dès les années 1960 à produire des objets utilitaires de forme totalement occidentale. Sont apparus tout d'abord au Centre artisanal du musée les cuillères, les fourchettes, les couteaux en argent (*annexe II, part.3, photos 199*), des trousses à pipe (*annexe II, part.3, photos 200*) et les coupe-papiers dont le manche prenait la forme d'une croix nigérienne qui était simplement décorés de gravures. Dans les années 1990, les forgerons du Château I y incorporent les ornements d'ébène et de formica (*annexe II, part.3, photos 201*) et élargissent la batterie de cuisine avec des pelles à tarte (*annexe II, part.3, photo 202*), des ensembles salières et poivrières (*annexe II, part.3, photo 203*), des pose-couverts (*annexe II, part.3, photo 204*), des écrous à bouteille, des tire-bouchons (*annexe II, part.3, photo 205*) et des ouvre- bouteilles,

ainsi que d'autres objets utiles comme des étuis à briquet (*annexe II, part.3, photo 206*), des stylos (*annexe II, part.3, photo 207*), des petites boîtes (*annexe II, part.3, photo 208*), des porte-clés (*annexe II, part.3, photo 209*) etc.

3.3.1.2 Autres objets en métal (argent et bronze)

Statuettes en bronze des capitales nigériennes

Au début du XXe siècle, des figurines d'animaux et de personnages en bronze étaient confectionnées par des forgerons haoussa pour les colons français dans la zone de Zinder.

Il faut remarquer qu'en 1960, G. Le Rumeur précise que « Pour la danse, les femmes toubou garnissent leur tresse médianes d'un cimier très curieux formé de chameaux et de chevaux en cuivre surmonté de bouquets de plumes noires d'autruche. Cet ornement tend à disparaître ».¹⁷¹ Il ajoute que ce sont les forgerons toubou, les *azza* qui fabriquent ces figurines de cuivre¹⁷². La question est de savoir qui a influencé qui ? Les forgerons haoussa ont-ils repris ces figurines pour répondre à la demande des colons français, ou est-ce les forgerons toubou qui les ont détournées de leur statut d'objet « touristique » pour en faire un objet d'art réintégré ?

Toujours est-il que cette production s'est développée en pays Haoussa notamment à Zinder, capitale du Niger de 1922 à 1925¹⁷³ et qui accueillait la majorité des colons français durant cette période. Les premiers forgerons réputés pour ce travail, cités en 1933¹⁷⁴, sont la famille **Batouré** de Bouza et la famille **Moussa** de Madaoua. Actuellement, ces statuettes ne sont plus produites en zone haoussa, en revanche, elles ont été réappropriées depuis les années 1960 par des anciens *garasa*¹⁷⁵ et forgerons peul originaires du village de Damari¹⁷⁶ travaillant au Centre artisanal du Musée National du Niger. Ces derniers ont diffusé cette pratique artisanale à Damari, dont la production est vendue aux commerçants d'objets d'art de la capitale. De plus, de nouvelles formes et styles de figurines ont été inventés depuis quelques années par des forgerons touareg d'Agadez.

¹⁷¹ Le Rumeur G., 1960, p. 161

¹⁷² Le Rumeur G., 1960, p. 162

¹⁷³ Le Niger passe du statut de territoire militaire à celui de colonie en 1921. En 1925, pour des raisons stratégiques Zinder perd sa fonction de capitale au profit de Niamey.

¹⁷⁴ *Liste des objets présentés à l'exposition du travail* (1933), cercle de Konni, dossier Bureau des affaires économiques : Correspondances avec les cercles relatives aux produits de l'artisanat

¹⁷⁵ Forgerons touareg du fleuve travaillant en partie pour les Zarma.

¹⁷⁶ Village à 35 km de Niamey sur la route de Say.

La confection de figurines en bronze pour les colons s'est également développée au début du XXe siècle à Ouagadougou. « L'invitation faite par le Moro Naba, empereur des mossi, à la famille Dermé, bronzier Songhaï de Bandiagara, à venir assumer les fonctions prestigieuses de joaillier royal, donne naissance à un art ornemental. La production de bijoux, pommeaux d'armes, harnachements s'enrichit des techniques des potiers en 1915, pour fournir une statuaire qui intéresse aussi les colons »¹⁷⁷. De fil en aiguille, de même que chez les forgerons nigériens, les forgerons de Ouagadougou commencèrent à stopper la production des lourds bracelets en bronze car leur clientèle n'en voulait plus, pour la remplacer par des statuettes destinées à la demande occidentale. Le style des figurines burkinabées est le plus diffusé en Afrique de l'Ouest et de ce fait le plus recopié, notamment par les bronziers de Sonara à Niamey, alors que le style nigérien ne dépasse pas les frontières nationales.

Technique et matériaux

Pour réaliser ces figurines, les artisans utilisent la technique de la cire perdue connue par les forgerons touareg (*inaden et garasa*), zarma-songhay (*zam*), haoussa (*makera*), peul (*wailoubé*) et toubou (*azza*). Ce savoir faire était employé pour réaliser les lourds bracelets en bronze ou en argent et la fabrication des croix touareg.

La technique de la cire perdue consiste « à fabriquer un modèle en cire que l'on recouvre d'argile pour former le moule. Lorsque celui ci est sec, le forgeron vide alors la cire et la remplace par de l'argent fondu dans le creuset de terre sur un minuscule foyer de braise alimenté en air de manière continue grâce aux soufflets. Une fois l'opération terminée, l'enveloppe d'argile est brisée et la création mise à nu. Commence alors le travail délicat de polissage et de décoration. Pour certains modèles, les forgerons disposent de moules permanents. »¹⁷⁸. Dans ce cas, le fer à souder alimenté par une petite bouteille de butagaz n'est pas assez performant pour chauffer le moule qui doit être enfoui dans un trou avec des braises alimentées par un soufflet alimentant le feu en air. C'est pourquoi les forgerons continuent à utiliser cet outil pour la fonte à la cire perdue.

Quant au matériau utilisé au départ, il s'agissait de cuivre, puis dans les années 1960/70, les figurines réalisées au Centre artisanal du musée étaient dans leur grande

¹⁷⁷ Patrix B., 2001, p. 283

¹⁷⁸ Adamou A., 2001, p. 46

majorité en argent et parfois en bronze. Aujourd'hui le métal en usage est le bronze au Musée National du Niger, et le nickel au village artisanal d'Agadez.

Formes

Au début du XXe siècle, comme le prouve la liste des objets pour l'exposition de Marseille en 1922, il existait déjà de nombreuses formes de figurines animalières au style naturaliste réalisées par les forgerons haoussa : « un crapaud de cuivre (...), un caïman en cuivre ; une salamandre en cuivre ; un chameau et son méhariste en cuivre, un cheval et son cavalier en cuivre ; deux caméléons »¹⁷⁹ (*annexe II, partie 4, Autres objets en métal (argent et cuivre), photo 210*).

Au début des années 1970, **Sarijo Boureima**, forgeron peul de Damari reprit l'idée de confectionner des petites figurines en métal pour la demande occidentale. Sous l'impact de Pablo Toucet, directeur du musée de l'époque, il délaissa le catalogue des temps coloniaux au profit de figurines anthropomorphes représentant des personnages « typiques » du Niger dont le style était plus graphique et épuré (*annexe II, part.4, photo 211*). Il réalisait également des scènes de vie caractéristiques comme la porteuse d'eau (*annexe II, part.4, photo 212*), le musicien (*annexe II, part.4, photo 213*) ou la pileuse de mil (*annexe II, part.4, photo 214*).

Un méhariste touareg réalisé dans ce style serait, selon Seligman, une création de **Saidi Oumba**, *enad* kel Air. Celui-ci l'aurait confectionné (*annexe II, part.4, photo 215*) à la suite d'une commande faite par un Américain qui avait aidé à le dessiner et dont la photo a été éditée en août 1979 dans un numéro du *National Geographic* (156, n°2)¹⁸⁰. Néanmoins un forgeron du Centre artisanal du Musée National, **Amadou Saraki**, *garasa* originaire de Niamey, est reconnu par ses pairs pour en être le créateur au milieu des années 1970. D'ailleurs le *Catalogue des œuvres artisanales du Musée National du Niger* (1977) en présente un exemplaire. De nos jours si les figurines anthropomorphes de Boureima ne sont plus produites au Centre artisanal du musée, celle du méhariste touareg a toujours une très grande notoriété auprès des artisans du musée, et le méhariste est maintenant flanqué de sa compagne (*annexe II, part.4, photo 216*).

¹⁷⁹ Gouverneur Général de l'AOF, 1922 – *Etat N°3 des objets envoyés pour l'exposition coloniale de Marseille*, Paris, Archives Nationales de Niamey, dossier Exposition Coloniale de Marseille 1914-1922

¹⁸⁰ Seligman T.K., 2006, p.218

Depuis la fin des années 1990, de nouveaux sujets de figurines dans un style toujours épuré sont nés au village artisanal d'Agadez : le dromadaire (*annexe II, part.4, photo 217*) et le fennec (*annexe II, part.4, photo 218*).

Les autres objets produits avec la technique de la cire perdue sont utilitaires. Le premier objet de ce type fut le pique à brochettes orné de croix du Niger en bronze (*annexe II, part.4, photo 219*), créé dans les années 1960/70 par **El Hadji Agak**, forgeron touareg originaire d'Agadez travaillant au musée. Ces objets sont dans la lignée des pics à brochettes du Burkina-Faso décorés de masques miniatures en bronze. Néanmoins c'est à partir des années 1990 que la série des objets utilitaires se développa au Centre artisanal du musée. On peut citer les décapsuleurs en bronze de formes figuratives (hippopotame, girafe) (*annexe II, part.4, photo 220*), les cendriers à la forme très épurée inspirées de formes modernes occidentales (*annexe II, part.4, photo 221*), ainsi que des porte-couverts en argent en forme d'animaux (lion, crocodile, hippopotame) (*annexe II, part.4, photo 222*), formes initiées par **Boubakar Adamou** de la famille Boureima, arrivé au musée en 1993.

3.3.1.3 Textile

Tissage au Musée National du Niger

Contrairement aux objets en métal, les innovations de formes pour satisfaire les goûts occidentaux ont été rares dans le domaine du tissage. Le seul exemple connu sont des nappes et serviettes tissées (*annexe II, partie 5 : Textile, photos 223, 224*), créés par **Hamadou Hama** dans les années 1970 au Centre artisanal du musée. Ces formes de tissage se retrouvent un peu partout en Afrique de l'Ouest dans les lieux « touristiques », mais la spécificité nigérienne des nappes et serviettes de Hamadou Hama se trouve dans les motifs géométriques monochromes bleus ou bruns, que j'ai appelés motifs « *peul* » (pour plus d'information voir ci-après).

La technique du tissage n'a pas changé. Au musée, on peut voir les tisserands travailler avec le métier à tisser horizontal. Cet équipement est composé de deux parties. La première partie est fixe et constituée de bâti en branchage. La deuxième partie est mobile. Elle est composée d'une poulie (*sanka*) sur laquelle glisse le cordon reliant les lisses (*danga*)¹⁸¹, d'un peigne (*sambou*) en bois muni de dents en lamelles de bambou ou de fer, et de pédales (*tamou tamou*) en bois. Actionnées tour à tour, celles-ci permettent de faire glisser les lisses afin d'ouvrir les deux nappes de chaînes

¹⁸¹ Cordelettes tendues entre deux baguettes.

(gerse). Avec la main, le tisserand lance la navette de fil (*gombo*) et la récupère de l'autre côté, la main libérée tassant les fils avec le peigne après chaque passage¹⁸². Autrefois, les femmes filaient le coton ; aujourd'hui le fil utilisé n'est plus fabriqué à la main, mais fourni par l'usine textile de Niamey et par l'importation¹⁸³.

Les décors « *peul* » sont inspirés des motifs en losange décorant notamment les couvertures *peul* en laine du Macina (Mali) de couleurs noires, blanches et ocres (*annexe II, part.5, photo 225*) ou les couvertures *kounta* d'origine songhay mais dont les motifs sont inspirés des Peul. **Hamadou Hama** a utilisé ces décors avec des couleurs différentes et de manière simplifiée. Ces décors losangés tissés sont aussi utilisés pour la décoration d'objets en cuir comme les cartables et les sacs réalisés par les maroquiniers du Centre artisanal du musée (*annexe II, part.5, photo 226*). De même **Hadiza Garba**, décoratrice du village artisanal de Wadata, utilise ces motifs tissés sous forme de vêtements ou comme décorations pour ses créations textiles de forme occidentale (tailleurs, ...) qu'elle orne également de broderies en forme de losange (*annexe II, part.5, photo 227, 228*).

Broderies de Kerboubou¹⁸⁴

L'histoire de l'adaptation à la demande occidentale des broderies réalisées au départ sur des tapis de selle (*annexe II, part.5, photo 229*) par les artisanes du village de Kerboubou est en lien avec la présence dans ce village dans les années 1980 de sœur Danielle, appartenant à la congrégation des Petites Sœurs de Jésus ou de Charles de Foucauld¹⁸⁵. Les Petites Sœurs de Jésus partageant concrètement la condition sociale des habitants de la ville ou du village dans lequel elles vivent. Lors de la sécheresse de 1984, afin d'aider la population de Kerboubou durement atteinte par la crise alimentaire comme un grand nombre de village touareg de la zone, elle eut l'idée de faire ces broderies sur des supports adaptés aux goûts des français, dans le cadre du projet du Père Hervé, puis du SAAZ¹⁸⁶ dont il a été question auparavant. Cette activité a depuis continué à se développer et actuellement les brodeuses de Kerboubou sont environ quatre-vingt à travailler.

La technique n'a pas changée, il s'agit toujours d'un travail de broderie à grands

¹⁸² Adamou A., 2001, p.26

¹⁸³ Adamou A., 2001, pp. 26-27

¹⁸⁴ Village à une vingtaine de kilomètre au sud d'Agadez

¹⁸⁵ Les Petites Sœurs de Jésus (aussi connues sous le nom de sœurs de Foucauld ou sœurs blanches) forment une congrégation religieuse contemplative, fondée en 1939 en Algérie par Magdeleine Hutin, s'inspirant de la spiritualité de Charles de Foucauld.

¹⁸⁶ Service de l'Artisanat d'Agadez

points réalisé sur une cotonnade aujourd'hui industrielle à l'aide de fils de coton industriels importés.

Les supports se sont largement diversifiés. Les brodeuses réalisent leurs motifs sur des tissus de coton classiques et basins cousus en linge de maison (taies d'oreiller, drap-housses, nappes), en chaussons (*annexe II, part.5, photo 230*), en sac, en trousses (*annexe II, part.5, photo 231*), ou en porte-monnaie. Les motifs des broderies ont aussi changé au cours de ces vingt dernières années. Au départ il s'agissait de reproductions de motifs réalisés sur les tapis de selle, puis ils se sont affinés et se sont amplifiés sur la surface du support (*annexe II, part.5, photo 232*). De plus, de nouveaux motifs inspirés des broderies occidentales sont apparus, en particulier les petits motifs floraux (*annexe II, part.5, photo 233*). Malgré ces influences étrangères, le style reste totalement spécifique à Kerboubou.

Broderies wodabé

Il est difficile de dire si les broderies wodabé ont changé pour s'adapter à la production destinée aux Occidentaux. Il semble qu'elles aient plutôt évolué pour satisfaire les goûts des Peul (*annexe II, part.5, photo 234*). Par contre les motifs brodés sur les supports destinés à la clientèle occidentale sont moins abondants que sur les tuniques et pagnes destinés aux Wodabé (*annexe II, part.5, photo 235*).

Il s'agit d'un travail de broderie à points variés traités en lignes contiguës ou rapprochées, réalisées à l'aide de fils de coton industriel importé. La broderie peut être réalisée sur une cotonnade bleue à ligne de type *bounouré* (bandes bleues claires et noires), *koudiré* (bandes rouges et noires) ou *kekeré* (bandes noires et bleu foncé) (*annexe II, part.5, photos 236, 237*), faite à la main et importée du Burkina Faso ou du Nigeria. Ces tissus sont utilisés pour réaliser les couvre-lits et les taies d'oreiller. Le tissu *toucourdi* bleu indigo, utilisé dans la confection des boléros des femmes, et les chèches industriels de couleur noire sont employés dans la confection de petits sacs passeport (*annexe II, part.5, photo 238*). Ces sacs peuvent aussi être réalisés en tissu basin noir ou bleu (*annexe II, part.5, photo 239*). Ces sacs ont été créés dans les années 1980 à Niamey par une femme gojawa de la zone de Tchintabaraden, venue s'installer dans la capitale à la suite de la sécheresse de 1984. Depuis, les quelques femmes wodabé habitant Niamey réalisent toujours ces sacs que vendent ensuite les hommes de leur famille à la Coopérative des Wodabé du Château I. A Agadez, les femmes de la coopérative de l'association Baraka réalisent, en plus des sacs passeport,

des débardeurs en basin ou en chèche industriel aux broderies simplifiées. Elles ont aussi de nombreuses commandes d'expatriés occidentaux pour orner des dessus de lits et des taies d'oreiller.

Broderie du Nord Niger

Ce que j'ai appelé la « broderie du nord » (*annexe II, part.5, photo 240*) née dans les années 1980 à Agadez et Tahoua (*pour plus d'informations voir annexe I pp. 33-34*), ne s'est pas beaucoup transformée pour satisfaire les goûts des Occidentaux, à part à Niamey et spécifiquement dans les quelques ateliers de couturier du Château I, là où les expatriés font leurs courses. Depuis la fin des années 1990, on y trouve des habits aux formes adaptées aux Occidentaux dans un style exotique comme : des tuniques (version pour femme des camisoles touareg), des jupes portefeuille (version plus pratique du pagne enroulés autour de la taille), et des pantacourts (*annexe II, part.5, photo 241*). Ces vêtements sont en chèche industriel noir ou blanc et décorés des habituelles broderies blanches dans le style du nord.

La technique est toujours la broderie réalisée à la machine avec des fils de coton industriel (*voir annexe I, p.44*) Il faut remarquer, que depuis le début des années 2000, **Adilo**, tailleur-brodeur agadézien qui a commencé la couture à la fin des années 1980 et installé au Château I depuis 2004, réalise des broderies rouges aux formes innovantes de fleurs stylisées sur des jupes portefeuille, des débardeurs ou des tuniques pour femme (*annexe II, part.5, photo 242*). Ses vêtements sont aussi bien achetés par les nigériennes de Niamey que par les femmes expatriées ou les touristes.

3.3.1.4 Objets en bois et en calebasse

Objets en bois d'acacia

L'acacia¹⁸⁷ se trouve en grande quantité au Niger. Son bois est blanc et tendre et est utilisé par les forgerons touareg dans la confection d'objets utilitaires comme les louches et les cuillères. Les outils utilisés sont restés rudimentaires et se composent d'une herminette, de petites scies, de limes, et de papier de verre importé.

L'histoire des innovations utilisant le bois d'acacia¹⁸⁸ s'est passée en deux temps et de façon indépendante.

¹⁸⁷ C'est un arbre de la sous-famille des mimosoïdées de la famille des légumineuses. La plupart des 1 200 espèces du genre sont originaires d'Afrique ou d'Australie.

¹⁸⁸ Acacia de type *Aborak* (en tamashek) ou *Garbeye* (en Zarma).

Les premières innovations furent celles de deux artisans touareg, **A. Annor** et **M. Adoum**, qui travaillaient au Centre artisanal du Musée National du Niger jusque dans les années 1980. Dès 1960, ils exécutaient des coupes et des boîtes à bijoux en bois pyrogravé de motifs géométriques (*annexe II, partie 6, Objets en bois et en calebasse, photo 243*) dont certaines sont exposées dans l'une des salles de l'exposition permanente du Musée. Dans les années 1980, la production de ces objets fut abandonnée, mais d'autres objets en bois d'acacia furent créés sans aucun rapport avec les premiers.

En 1985, à la suite de la grande sécheresse de 1984, le père Hervé, créateur de l'Association Pour les Artisans du Sahel (APAS) et initiateur du Service de l'Artisanat d'Agadez (SAAz) dont il a déjà été question, demanda aux artisans touareg habitant dans et autour d'Agadez de produire des objets qu'il pourrait ensuite revendre en France afin de les aider à surmonter cette période de crise alimentaire. Les premiers objets réalisés à Azel (Aïr, vallée de la Téloua) furent des cuillères décoratives ornées d'un manche sculpté (*annexe II, part.6, photo 244*) et des animaux en bois notamment des oiseaux (*egiade*) et des lézards (*arata*) dans un style épuré et géométrique.

Actuellement ces objets en bois sont peu produits, car ils ont été remplacés par les objets en pierre de talc. Ils sont encore réalisés par quelques forgerons touareg habitant des zones où les gisements de stéatite sont inexistants comme à Tchirozérine (*annexe II, part.6, photos 245, 246*).

La forme des calices réalisés par Annor et Adoum s'inspire de la vaisselle occidentale et les animaux sont repris d'espèces nigériennes répandues dans le parc naturel du Ténéré, comme l'autruche et le dromadaire domestique. Depuis quelques années, certains forgerons de l'Aïr « touristique » (Timia, Abarakan, Tabelot) se sont remis à la sculpture de figurines sur bois avec la réalisation d'hippopotames en bois d'acacia dans le même style que ceux réalisés au centre artisanal du musée, parfois ornés de dessins géométriques pyrogravés à la manière de ceux réalisés sur le manche des cuillères.

Mobilier en bois de palme

Depuis plusieurs décennies, la demande des expatriés pour les lits en bois de palme (*pour plus d'information voir annexe I, p. 58-60*) a entraîné les artisans des villes à produire d'autres formes de mobilier comme des fauteuils, des canapés ou des tables (*annexe II, part.6, photos 247, 248*).

La technique consiste à attacher ensemble de grosses nervures de feuilles de palmier droites avec des lanières de peau de bœuf, en fonction de la forme voulue. Par exemple le « lit sédentaire », prenant la forme d'une sorte de grande cage rectangulaire ouverte sur la face qui repose sur le sol, est constitué par un cadre fait de piquets et de traverses, garni de fines lattes rectilignes.

Selon Adamou Aboubacar ces objets sont particulièrement abondants dans la zone de Gaya en raison de l'importance des rôneraies. A Niamey il existe aussi de nombreux ateliers de mobilier en bois de palme de rônier. Les meubles réalisés selon cette technique sont des tables basses, des chaises et des bancs à dossier, aux lignes courbes. Les expatriés les utilisent comme mobilier de jardin. A Agadez, les artisans utilisent, quant à eux, le bois de palmier doum¹⁸⁹ pour confectionner des chaises à dossier et des tabourets de forme quadrangulaire qui sont utilisés par les nigériennes comme siège de cuisine et par les expatriés comme table basse. Ce type de mobilier, cette fois réalisé en bambou, se retrouve aussi au Mali et au Burkina-Faso. Au Mali, plus spécifiquement dans le pays Dogon il est d'un usage parfait pour les campements touristiques à l'aspect très « authentique » (*annexe II, part.6, photo 249*).

Calebasses de Dosso

Depuis 2004, dans la région de Dosso, le projet de la coopération belge intitulé *Augmentation des Revenus Monétaires des Femmes dans la Région de Dosso* (ARMRD) participe à la mise en œuvre de la politique nationale de la Promotion de la Femme et la Protection de l'Enfant. Par le biais de ce programme, les femmes de la zone ont été incitées à s'investir dans l'artisanat, source potentielle de revenus. Certaines d'entre elles, et notamment celles du village de Loga¹⁹⁰, travaillent avec le village artisanal de Dosso à la boutique duquel leurs produits sont exposés. Elles ont créé à la suite d'une formation organisée par CARITAS, un décor sur calebasses (*annexe II, part.6, photo 250*).

Il s'agit d'un décor gratté et peint à l'acrylique à l'aide d'un pinceau, qui rappelle les décors « Dendi » (*annexe II, part.6, photo 251*) réalisés sur les calebasses vendues à Niamey, mais avec un choix de couleurs novateur puisqu'il s'agit de jaune, de noir, de rouge magenta et de blanc (*pour plus d'informations voir annexe 1, pp. 48-*

¹⁸⁹ Ces palmiers sont de moins en moins abondants dans la zone de l'Aïr, car ils sont aussi utilisés pour la confection des objets en sparterie. C'est pourquoi il existe de nombreux projets pour le reboisement du palmier doum dans la zone d'Agadez.

¹⁹⁰ A une centaine de kilomètre au nord de Dosso.

49). Ce décor évoque ceux que l'on trouve sur certaines tasses en inox importée du Nigeria. Bien que ces objets soient faits au départ pour une clientèle occidentale, il semble que leur décor soit plus apprécié des Nigériens que des Occidentaux.

La forme de la calebasse peut être classique comme la *korya*, calebasse coupée en deux utilisée comme plat, ou la *loudaï*, petite calebasse sphérique à queue droite coupée en deux et utilisée pour boire la bouillie de mil. Elle peut être également récente comme les maracas (*annexe II, part.6, photo 252*) que l'on retrouve aussi à Niamey ornées des décors « Dendi », ou à Zinder décorées de motifs pyrogravés.

Calebasses peul de Zinder

Les Peul Fulbé de la zone de Zinder, Katsina et Kano (Nigeria) réalisent des calebasses décorées de motifs figuratifs (*annexe II, part.6, photos 253*), diffusées dans les lieux touristiques d'Agadez et de Zinder par les commerçants d'objets d'art de la zone.

La technique utilisée est celle du décor gravé au poinçon à la manière haoussa sans ajout de couleur (*pour plus d'informations voir annexe I, p. 48*). Ces motifs doivent être récents puisqu'ils s'inspirent du style des calebasses de Miria aux décors simplifiés né probablement dans les années 1960/70 (*annexe II, part.6, photo 254*).

Les calebasses prennent la forme soit d'une *korya* miniature (*annexe II, part.6, photo 255*) ou grandeur nature (*annexe II, part.6, photo 256*), soit d'une *lounda*, soit d'une grosse boîte ronde, forme qui n'a pas de fonction ancienne au Niger, et semble au départ être destinée spécifiquement à l'utilisation occidentale en tant que boîte de rangement ou simple décoration.

3.3.1.5 Poteries

Poteries de la région de Niamey

A Niamey, le terrain des potières, à côté du Petit Marché est occupé depuis plus de 60 ans par des potières zarma. Elles réalisent des poteries aux décorations et aux formes spécifiques de la région du fleuve (figures géométriques blanches et noires sur fond d'argile rouge, *pour plus d'informations voir annexe I, p. 52*) (*annexe II, partie 7, Poterie, photo 257*) dont certaines ont des formes qui ont été adaptées aux goûts des Occidentaux. Parallèlement depuis une dizaine d'années, une suisse

nommée **Monica Gallegra**, mariée à un nigérien du village zarma de Boubon¹⁹¹, s'est initiée à la technique de la poterie locale. Elle a tenté de former les potières de Boubon dans la confection de designs adaptés aux Occidentaux, sans beaucoup de succès. Une seule artisane travaille avec elle.

Si les techniques et les outils se sont naturellement transformés dans la production destinée à la population locale, en particulier dans l'adoption de nouveaux outils de décoration et de traitement des surfaces ou d'autres techniques de façonnage inédites (combinant moulage et martelage)¹⁹², ils ne se sont pas transformés spécifiquement dans le cadre de la production pour Occidentaux. La technique la plus répandue est le façonnage par martelage, « qui se décline au Niger selon deux “grammaires techniques” différentes, l'une consistant à aplatir et à recourber une motte d'argile en progressant de la périphérie vers le centre de la pièce, l'autre à progresser par percussion du centre vers la périphérie d'un disque d'argile, ce qui revient à “dérouler” progressivement un épais bourrelet de matière. »¹⁹³

Parmi les produits destinés aux Occidentaux réalisés par les femmes du terrain des potières de Niamey, on peut citer les mini-poteries (environ 20 cm de haut) qui s'inspirent des jouets pour enfants et sont surtout adaptées à la demande des touristes (*annexe II, part.7, photo 258*). Les amphores de grande taille et de taille moyenne (*annexe II, part.7, photo 259*) ont été créées au milieu des années 1950 selon les doyennes du terrain des potières : **Dommo Kalitou** (61 ans) et **Bohiya Amadou** (64 ans). Ces longs vases ont été imités à partir de photographies, de dessins ou de prototypes ramenés par les colons qui venaient passer commande¹⁹⁴. Il en est de même pour les vases à long col avec ou sans hanses (*annexe II, part.7, photos 260, 261*) qui rappellent des petites jarres grecques. On remarque également des pots de fleurs de toutes tailles qui, au départ, faisaient l'objet de commandes spécifiques par les expatriés (*annexe II, part.7, photo 262*) et qui sont aujourd'hui réalisés en surplus comme les amphores et les vases à long col.

Monica Gallera réalise quant à elle d'autres objets utilitaires comme des ustensiles de cuisines dans un style épuré (tasse, théière, verre, carafe, plat, assiette...) (*annexe II, part.7, photo 263*) mais également des objets décoratifs en particulier des totems avec des boules de terre travaillées et empilées les unes sur les autres, des

¹⁹¹ Le village de Boubon est la référence touristique en matière de poteries.

¹⁹² Gosselain O.P., 2005, p. 168

¹⁹³ Gosselain O.P., 2005, p. 169

¹⁹⁴ Ferral A. in *Catalogue du Musée National du Niger*, 1977, p. 182

pendants en terre du même style ainsi que de petites animaux aux formes stylisées inspirés des reproductions rupestres préhistoriques de l'Aïr (*annexe II, part.7, photo 264*). Elle vend ses objets à des prix élevés aux expatriés. Le style de Monica se retrouve dans les œuvres utilitaires de son neveu, **Boubacar Djibo Harouna**, connu sous le nom de **Boubé**. Il vend sa production utilitaire sous le nom de « Terres de Niger » (*annexe II, part.7, photo 265*) et réalise également de grandes sculptures en terre, sortes de totems ornés de cornes de buffles (*annexe II, part.7, photo 266*), technique qu'il a développé en travaillant avec des artistes évoluant dans le marché de l'art contemporain européen notamment en Belgique et en France (2004). Il possède un atelier au village artisanal de Wadata et a ouvert en 2005 un atelier à Boubon.

Poteries de la région de Zinder

Miria est un village du Damagaram réputé pour sa poterie aux formes originales et spécifiques. Selon E. De Plaen, un des facteurs qui aurait influencé le succès de la poterie à Miria remonterait au début du 20^e siècle¹⁹⁵. A cette époque, la compagnie militaire française du camp Anglouban était installée à Miria. Certains militaires donnèrent à copier aux potières de la zone, des objets étrangers. Ainsi comme l'explique une potière interrogée par E. De Plaen : « Ce sont nos mères et nos sœurs qui se sont initiées avec les blancs durant la colonisation. Elles faisaient des pots pour les blancs, des pots “modernes” (commentaire de l'interprète Maikano (21/03/05) »¹⁹⁶ (*annexe II, part.7, photos 267, 268*). Entre la fin des années 1950 et le début des années 1960¹⁹⁷, les potières de Miria qui savaient produire ces articles « modernes » continuèrent à travailler uniquement sur commande et pour une clientèle restreinte¹⁹⁸. Puis dans les années 1970¹⁹⁹, cette production se transforma en production de surplus accessible au plus grand nombre des nigériens de la zone, et se diffusa jusqu'à Zinder.

L'adaptation des poteries modernes de Miria aux goûts des Occidentaux s'est perpétuée dans la capitale au Centre artisanal du Musée National du Niger par le biais

¹⁹⁵ De Plaen E., 2006, p.53

¹⁹⁶ De Plaen E., 2006, p.54

¹⁹⁷ Urvoy n'évoque pas ces poteries en 1955, alors qu'il semble avoir affiné ses recherches sur les poteries du Sud Niger. En revanche, une étude sur la poterie réalisée par J. Lugassy, expert consultant en poterie céramique, entre mars et avril 1964 fait part de ces poteries. « A Miria en dehors des poteries traditionnelles, il s'est constitué, depuis quelques années, un petit groupe d'artisans qui produit des articles de poterie à caractère artistique » (Marcel H., Lugassy J., 1964, Poterie-annexe II).

¹⁹⁸ Marcel H., Lugassy J., 1964, Poterie-annexe II

¹⁹⁹ Anquetil évoque ces poteries comme produites en grande quantité à Zinder dans *Niger, l'artisanat créateur* (1979).

d'un unique artisan potier, **Tachali Tchamili**. Cet Haoussa de la région de Maradi, lors de son arrivée au Centre artisanal du musée en 1962, commença par produire les formes « modernes » de poteries de Miria et les réadapta ensuite aux goûts des expatriés de Niamey qui venaient lui passer des commandes.

Ce type de poteries est soit réalisé en argile brute (*annexe II, part.7, photo 269*) soit coloré d'une « teinture noire luisante (...) obtenue à base de tanin et de natron dont on badigeonne l'extérieur du vase avant la cuisson »²⁰⁰. (*annexe II, part.7, photo 270*) La technique de façonnage est celle du martelage. A Miria la batterie de vaisselle est large : des candélabres à trois branches, des vases décoratifs (avec ou sans anse), des gourdes à anse, des tirelires, des cendriers, des pipes, des pots divers (avec ou sans oreillons), des brûle-parfums, des bougeoirs à anse, etc.

Contrairement à Miria, la production de Niamey reste surtout orientée vers les expatriés qui influencent **Tachali Tchamili** à l'aide de catalogues, de photos, de dessins ou de modèles réels. Ainsi cet artiste réalise aujourd'hui des boîtes (*annexe II, part.7, photo 271*), des plats aux formes occidentalisées (en forme de poisson, plat à salade...) (*annexe II, part.7, photo 272*), des luminaires (*annexe II, part.7, photo 273*), des reproductions miniatures en terre brute de la mosquée d'Agadez (*annexe II, part.7, photo 274*) ou de maisons haoussa. Ces dernières rappellent les maisons miniatures peintes réalisées dans la zone de Gouré, que les nigériens utilisent pour décorer leur maison (*annexe II, part.7, photo 275*).

3.3.1.6 Sparteries touareg

L'histoire des sparteries adaptées au marché occidental commence au milieu des années 1980, avec la création de l'Association Pour les Artisans du Sahel (APAS) et du Service de l'Artisanat d'Agadez (SAAz), dont il a été question à plusieurs reprises. C'est le domaine artisanal que l'APAS et, à sa suite, le SAAz ont le plus soutenu car il touchait toutes les femmes touareg et pas seulement celles de la caste des forgerons. En effet, la sparterie est la production artisanale la plus répandue auprès des femmes touareg qu'elles soient issues d'une famille de forgerons ou non (*annexe II, partie 8, Sparterie touareg, photo 276, 277*).

Depuis les années 1980, dans le cadre du SAAz, un appui au contrôle de la qualité a été mis en place pour permettre aux vannières d'améliorer les propriétés formelles et fonctionnelles de ces produits afin qu'ils soient acceptés sur le marché

²⁰⁰ Adamou A., 2001, p. 68

européen. Par conséquent, elles sont devenues capables de fabriquer des marchandises pour un marché croissant en Europe (*annexe II, part.8, photo 278*).

Les matériaux utilisés sont le palmier doum et la teinture industrielle de couleur verte et violette. Dans cette production destinée à la clientèle européenne, les techniques ne diffèrent pas de celles utilisées dans la production pour les populations locales. Il s'agit de la technique de tressage utilisée pour la fabrication des sacs (*annexe II, part.8, photo 279*) et celle de type roulé (ou à poinçon) utilisée pour la confection d'objets comme les corbeilles (*annexe II, photo 280*). La première technique est réalisée à l'aide de bandes souples tressées par les femmes de la zone d'Azal et de la zone d'Indoudou. La technique à poinçon emploie de minces fibres entourant un brin de grosses fibres de palmes ou de graminées et cousues en spirale. Elle est pratiquée par les femmes des zones de Tchirowzerin, d'Agadez, de Gofate et d'In Gall.

Par contre, les formes se sont largement diversifiées. Auparavant les vannières touareg confectionnaient de petites corbeilles (*annexe II, part.8, photo 281*), des nattes et des couvre-calebasses (*annexe II, part.8, photo 282*). De 1984 à 1986, c'était ce type d'objets qui était réalisé car leurs formes s'adaptaient aussi bien au marché nigérien qu'au marché français. D'ailleurs, à cette époque, même les objets de mauvaise qualité étaient achetés afin de permettre aux femmes de subvenir aux besoins essentiels de la famille. Puis, de 1986 à 1991, une assistante technique française, **Brigitte Touchard**, aida les femmes à renforcer la qualité de leurs produits et à adopter de nouvelles formes occidentalisées comme des paniers de courses (*annexe II, part.8, photo 283*), des dessous de plat ovales (*annexe II, part.8, photo 284*) et des boîtes de rangement de toutes tailles (*annexe II, part.8, photos 285, 286*). Depuis la fin des années 1990, les hommes de Kerboubou qui se sont eux aussi mis à la sparterie, ont créé des sacs à main en palmier doum.

3.3.1.7 Maroquinerie

Bata d'Agadez

Au sein des ateliers d'artisans, du quartier Obitara au sud d'Agadez, les formes des *bata* (*annexe II, partie 9, Maroquinerie, photos 287*) se sont transformées aux contacts des Occidentaux dès le début du XXe siècle. En effet, Abadie précise en 1927 : « Les cordonniers d'Agadez fabriquent des boîtes de cuir du genre « gigogne » : cinq à six boîtes de même forme et de taille décroissante s'emboîtant

l'une dans l'autre. Le fond est cylindrique ; le couvercle est tronconique et souvent orné de dessins de pyrogravure. Les boîtes de grands modèles font des abat-jours parfaits »²⁰¹.

En voici la technique particulière. Après avoir construit un moule très fin en argile de la forme désirée, la base du moule est coupée pour en faire un couvercle. Après avoir laissé sécher plusieurs jours, l'artisan dégraisse l'argile à l'aide d'une poudre calcaire frottée à la main pour permettre à la peau de se détacher plus facilement à la fin de l'opération. Il prépare ensuite les peaux brutes de zébu ou de chameau en les raclant jusqu'au parchemin le plus fin, puis en les faisant tremper dans l'eau pendant trois jours. L'artisan applique ensuite la peau humide sur le moule ; il doit alors réaliser une forme parfaite avec des peaux rectangulaires sans aucune incision, uniquement en moulant, en lissant et en retirant la peau avec les mains, jusqu'à ce qu'elle ait pris la forme du modèle. Plusieurs couches de peaux parcheminées sont ensuite superposées et collées les unes aux autres puis laissées sécher au soleil. Vient ensuite le travail de décoration réservé aux femmes. C'est par une technique de réserve que le décor est obtenu. Les femmes préparent des fils de cire d'abeilles très fins, qu'elles appliquent directement par pression sur la peau, sans dessin préalable (*annexe II, part.9, photo 288*). C'est un travail long et minutieux qui demande une grande dextérité manuelle, les motifs étant très variés et souvent compliqués (chevrons, spirales, losanges). Après l'application des fils de cire, elles obtiennent un décor en relief qui sera l'opposé de celui qui restera visible après la teinture²⁰². La teinture est toujours naturelle et est obtenue par macération d'une tige de mil avec du natron²⁰³. Afin de leur donner un cachet plus « touareg » auprès des touristes, ces objets sont appelés « pis de chamelle ».

La forme des *bata* s'est complexifiée dans les années 1970 notamment sous l'impulsion de **Hajia Mariama**, membre de la première coopérative artisanale d'Agadez qui gagna notamment un premier prix lors d'un concours national organisé par le Musée National du Niger. Ainsi J. Anquetil précise-t-il en 1979 qu'en plus des boîtes gigognes, il existe des boîtes à deux compartiments assemblés. Ces formes ont été influencées par la commande d'Européens, qui ont fait changer les formes

²⁰¹ Abadie col., 1927, p. 286

²⁰² Anquetil J., 1979, p. 54

²⁰³ Anquetil J., 1979, p. 54

classiques des *bata* pour les adapter à leurs besoins (abat-jour, boîte à ouvrage pour dame, etc.)²⁰⁴ (*annexe II, part.9, photo 289*)

Il faut souligner que dans les années 1960 cette technique a été reprise par des artisans du Musée National du Niger pour la confection de jouets en peaux poilues représentant des petits animaux appelés *dagui-dagui*²⁰⁵ (*annexe II, part.9, photos 290, 291*). Ces figurines animalières ne sont plus réalisées au Niger mais continuent à être produites au Nigeria. Cette technique est aussi utilisée au Bénin pour faire des boîtes en cuir poilu (*annexe II, part.9, photo 292*).

Maroquinerie agadéziennes

À Agadez, les maroquinières réalisent des produits aux formes classiques comme les coussins de type *issitfar* et depuis la fin des années 1990, des objets aux formes occidentalisées (*annexe II, part.9, photo 293*).

Les maroquinières (*annexe II, part.9, photo 294*) travaillent ensemble à domicile dans les vestibules où se trouve entreposé l'essentiel de leur équipement rudimentaire: planche sur laquelle est découpé le cuir, couteaux qui servent également à dessiner, lames, poinçon, pierre ronde utilisé comme polissoir, colle à base de pâte de mil de plus en plus substituée par de la super glue, et petits pots de colorants naturels ou le plus souvent chimiques. Le cuir, soit brut ou teint vient généralement d'Agadez. Parfois les maroquinières achètent la peau brute et la teignent elles-mêmes avec les teintures industrielles que l'on trouve sur le Marché de Tôles d'Agadez.

Plusieurs types de décors sont nés dans cette nouvelle production. Les plus répandus sont les appliques de cuir en forme de fleurs ou de végétaux (*annexe II, part.9, photo 295*). Ces nouveaux motifs ont été importés par des maroquiniers de Niamey lors d'une formation dispensée à plusieurs maroquinières agadéziennes dans le cadre du Programme de Formation Professionnelle et Technique (NIGETECH).

Depuis quelques années, les maroquinières d'Agadez réalisent aussi (bien que plus rarement) des motifs peints à la teinture industrielle (*annexe II, part.9, photos 296, 297*). Ce type de décor est une spécialité des maroquinières touareg de la zone du fleuve et du Mali, qui réalisent des motifs géométriques à dominante rouge. Le vert, le jaune et le noir servent à dessiner les ornements (*annexe II, part.9, photo 298*). **Aichatou Sidi**, touareg du fleuve qui travaille au village artisanal de Wadata, réalise

²⁰⁴ Anquetil J., 1979, p. 56

²⁰⁵ Selon les commerçants d'objets d'art du Petit Marché.

des sacs et des coussins (*annexe II, part.9, photo 299*) dont les décors peints sont influencés par ceux des maroquinières mauritaniennes (*annexe II, part.9, photo 300*).

La technique décorative la plus utilisée dans cette nouvelle production est celle des appliques de cuir qui consiste à réaliser à l'aide de pièces de cuir coloré, cousues de place en place, le motif désiré. Cette ancienne technique servait notamment à réaliser les décors en « cuir vert de Kano » (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.66-68*). Aujourd'hui le « cuir vert de Kano » est utilisé pour la confection d'objets de formes anciennes (coussins, sacs..) et sert également à décorer de nouveaux objets comme les porte-clés (*annexe II, part.9, photo 301*).

En ce qui concerne la forme, c'est à la suite d'une commande passée par une malienne, venue avec ses propres modèles, qu'elle s'est transformée. Il s'agissait d'une commande de petits sacs à main (*annexe II, part.9, photo 302*) et de porte-monnaie (*annexe II, part.9, photo 303*) réalisés à l'aide d'une peau carrée et repliée sur elle-même, cousue à l'aide de fils plastiques blancs (*annexe II, part.9, photo 304*)²⁰⁶. Ces formes ont ensuite été reprises par l'ensemble de la communauté des maroquinières agadésiennes, entraînant alors une production de masse de ces objets. Depuis, sous l'impulsion de maroquinières dynamiques comme **Maimouna Souley**, d'autres formes ont été créés, notamment des porte-clés en forme de ballon de rugby ou rond avec des franges (*annexe II, part.9, photo 305*). Pendant les élections présidentielles (décembre 2004), cette maroquinière s'était spécialisée dans la confection de petits ballons en cuir aux couleurs du parti politique commanditaire.

Maimouna fait partie d'une famille de maroquinières agadésiennes du vieux quartier, elle a appris le travail du cuir avec sa mère et sa grand-mère. En 2001, elle est revenue du Mali où elle était partie vivre avec son mari. Elle reprit alors les modèles que ses sœurs avaient appris lors des diverses formations. La coopérative à laquelle elle appartient, Tchitin Niwa, regroupe vingt-six maroquinières et travaille depuis 1998 avec le village artisanal d'Agadez. Du fait de sa réputation de maroquinière novatrice (*annexe II, part.9, photo 306*), Maimouna Souley a participé à plusieurs formations à Niamey – notamment une dispensée par l'AFOP ayant lieu au CTMCP en 2005 et une autre dans le cadre de l'exposition *Design Made in Africa*, en juin 2005.

²⁰⁶ Informations récupérées auprès de Maimouna Souley, maroquinière agadésienne.

Maroquineries wodabé

A Niamey, l'adaptation de l'artisanat wodabé au marché occidental commence à la fin des années 1980, avec deux hommes du lignage des Gojawa de l'Azawak : **Bazo Abachi** et **Orogi Kama**²⁰⁷. A la suite de la sécheresse de 1984, Bazo Abachi quitta la zone de l'Azawak pour celle de Niamey, zone plus verte, avec une quinzaine de membres de sa famille et son cheptel de soixante-treize têtes afin d'essayer de trouver de la nourriture pour son troupeau. Mais trois ans plus tard, il ne lui restait plus que cinq têtes de bétail. Bazo ne pouvant plus continuer à nomadiser avec un si petit cheptel, décida alors de se sédentariser temporairement dans la capitale le temps de reconstituer un troupeau décent. N'ayant pas d'activité, il se mit en recherche d'un travail dans le centre ville. Là, il rencontra un autre Peul du nom de Orogi Kama, appartenant aussi au lignage des Gojawa qui, également chassé de sa zone de pâturage par la sécheresse, vendait des produits de pharmacopée traditionnelle dans le centre ville de Niamey. Bazo proposa à Orogi de vendre des produits d'artisanat peul car Niamey accueillait beaucoup de touristes et d'expatriés. Ils commencèrent à présenter des objets en cuir spécifiques à leur communauté (*annexe II, part.9, photos 307, 308, 309*) au milieu des produits de pharmacopée. Au fil des rencontres avec les Occidentaux, ils adaptèrent les objets en cuir qu'ils confectionnaient aux goûts de cette nouvelle clientèle. C'est à son stand de fortune que Bazo retrouva C. Beckwith, qu'il avait connu lors de la réalisation de son livre *Nomade du Niger* (1983) au début des années 1980. Il lui fit part de sa situation difficile qui était celle de nombreux Wodabé. C. Beckwith se fit la porte-parole des Wodabé auprès du service de coopération américain African Development Fondation (ADF) pour qu'il mette en place un programme d'appui auprès des populations wodabé déplacées à la suite de la sécheresse. Cette rencontre aboutit au projet « Peul Bororo » au début des années 1990, dont l'un des objectifs était de soutenir les Wodabé dans leur activité artisanale. Ce volet du projet aboutit à la création de la première coopérative des Wodabé du Niger qui disposait d'une boutique au Château I. En 1992, la boutique ferma pour cause de mauvaise gestion²⁰⁸. A partir de cette date, Orogi partit travailler au CMAN où il est toujours l'unique artisan wodabé, alors que Bazo s'installa au village artisanal

²⁰⁷ Données récupérées auprès de Orogi Kama, et de l'un des fils de Bazo Abachi, Mohamed Bazo.

²⁰⁸ A partir de 1993, une nouvelle boutique de la coopérative des Peul Bororo ouvrit à un nouvel emplacement, toujours au Château I. Cette boutique est aujourd'hui gérée par des Wodabé du même lignage que Orogi et Bazo.

de Wadata avec dix autres artisans et participa à plusieurs expositions en Europe, notamment en Belgique, au Luxembourg, aux Pays Bas et en Suisse.

A Agadez, l'adaptation des objets wodabé à la demande occidentale commença dans les années 2000, sous l'impact d'une expatriée canadienne auprès de membres du lignage des Bingawa de la région d'In Gall. Ils sont une vingtaine de familles bingawa à être organisées en association sous le nom de Baraka (*annexe II, part.9, photo 310*). **Doula Mokao**, le secrétaire général, est le petit frère de l'un des premiers Wodabé commerçant d'objets d'art à Agadez, **Belli**, dans les années 1970.

La première nouveauté adaptée aux goûts des Occidentaux, née dans les années 1980 à Niamey est un collier en cuir orné de cauris appelé *sori*, créé par **Bazo Abachi** (*annexe II, part.9, photo 311*) qui s'est inspiré des amulettes en cuir et en laiton portés par les Wodabé (*annexe II, part.9, photo 312*). **Orogi Kama** continua à innover en réalisant des porte-clés (*annexe II, part.9, photo 313*), des ceintures (*annexe II, part.9, photo 314*), des bracelets en cuir (*annexe II, part.9, photo 315*) décorés de cauris, de petites verroteries colorées et d'anneaux de laiton. La technique de décoration consiste ici à coudre des éléments de passementerie. Sinon, les perles ou les cauris peuvent aussi être attachés au bout de lanières de cuir. Cette pratique est aussi utilisée pour les sacs, *jikaré*, et les porte-khòls, *finarou* (*annexe II, part.9, photo 316*)

La dizaine d'artisans wodabé de l'association Baraka à Agadez utilise aussi ces techniques dans la confection des bijoux, notamment dans la réalisation de bracelets comme celui inventé par **Riskwa** en 2005 (*annexe II, part.9, photo 317*). Mais la technique qu'ils utilisent le plus souvent est celle de l'incision, qui consiste à emballer un élément de passementerie dans du cuir cousu autour, et d'inciser afin de faire apparaître cette décoration (*annexe II, part.9, photo 318*). On trouve à la boutique de Baraka la plus grande gamme de produits wodabé innovants : les colliers prennent la forme d'un assemblage de petites amulettes (entre cinq et vingt) ornés d'une seule perle de couleur (*annexe II, part.9, photo 319, 320*). Cette récupération de formes des gris-gris a également permis la création de boucles d'oreilles en cuir et perles avec le passoir « anti-irritation » importé du Canada (*annexe II, part.9, photo 321*). Les artisans de Baraka réalisent aussi à l'aide de cette technique des bagues, créations de **Banwo Marassa** à la fin de l'année 2005 (*annexe II, part.9, photo 322*). Petit à petit, la forme de base qu'était l'amulette a été repensée par les artisans de Baraka pour arriver à la confection d'objets novateurs. La technique reste la même, mais les formes

évoluent rapidement. A la suite du passage de la styliste **Aude Durou**, qui leur avait fait commande de sacs en cuir de forme ovale (*annexe II, part.9, photo 323*) qu'elle avait dessiné, les artisans de Baraka en ont fait quelques uns, puis ont arrêté leur production.

Maroquinerie haoussa

C'est dans la capitale nigérienne que s'est développée la maroquinerie haoussa adaptée aux goûts des Occidentaux (*annexe II, part.9, photo 324*). Niamey doit sa renommée de métropole du cuir aux maroquiniers haoussa, notamment ceux du Centre artisanal du Musée National du Niger qui sont arrivés dans les années 1960 à Niamey, et dont la plupart sont originaires de Zinder et de Tessaoua, et ceux installés dans le quartier Zango (face à la mairie) depuis les années 1970, originaires de Zinder.

La création « moderne » dans ce domaine artisanal est fortement liée aux programmes de développement de l'artisanat qui ont été nombreux à appuyer le secteur du cuir dans l'adaptation de la production au marché international. En 1979, le gouvernement nigérien mit en place un programme appelé « Centre des Métiers d'Art du Niger » afin d'utiliser au mieux les ressources du pays en réorganisant les structures de l'artisanat. Ce programme fut particulièrement centré sur les secteurs de la tannerie et de la maroquinerie. C'est à Niamey que les meilleurs maroquiniers du Centre artisanal du Musée National du Niger furent formés à ce qu'on appelle la maroquinerie « moderne ». Cette formation fut délivrée par un assistant technique français, au début des années 1980, au sein du Centre des métiers d'art de Niamey (CMAN) créé dans le cadre de ce programme. Le programme « Centre des Métiers d'Art du Niger » permit aussi l'ouverture d'un centre artisanal à Maradi, également spécialisé dans la production d'objets en cuir, qui est encore actif aujourd'hui. Au sein de ces centres avaient également été mises en place de petites unités spécialisée dans la finition, traitant des peaux déjà tannées afin d'obtenir des peaux de bonne qualité pour le marché occidental. Depuis 2002, un nouveau programme a été lancé, l'AFOP (Appui à la Formation Professionnelle), qui a pour objectif d'améliorer le travail du cuir en initiant les meilleurs maroquiniers des villages artisanaux nigériens à de nouvelles techniques de travail moderne notamment dans l'utilisation de machine-outils récentes. Dans le cadre de ce programme de formation, le Centre technique des métiers du cuir et des peaux (CTMPC) s'est ouvert en 2004 à Niamey. Ce centre sert de lieu de formation, il est doté d'une tannerie performante. Le projet a pour but de

créer à terme une formation diplômante regroupant un CAP/BEP, un bac pro et un BTS.

Matériaux et technique :

Au Musée National du Niger, jusque dans les années 1990, les peaux utilisées étaient le cuir de vache et de mouton mais aussi le serpent, en particulier la peau de python, le lézard et la peau d'autruche (*annexe II, part.9, photo 325*). La variété des techniques de décor était réduite. Il existait quelques motifs blancs appliqués notamment sur les poufs, prenant la forme de motifs floraux ou de croix nigériennes comme la croix d'Agadez (*annexe II, part.9, photo 326*). Sur les sacs *zabira* étaient réalisées à l'aide de fil de cuir blanc, des broderies en forme de losanges ou de « W » empilés (*annexe II, part.9, photo 327*), devenues par la suite la marque de fabrique de la maroquinerie haoussa. Mais le plus souvent le cuir était brut (chèvre, vache, chèvre rousse à Maradi) (*annexe II, part.9, photo 328*).

Puis, à partir de 1992, la production de cuir du CMAN eut un cachet plus nigérien à la suite d'une commande d'une commerçante américaine qui demanda à ce que les artisans élaborent des objets dans un style plus « nigérien » tout en restant « moderne ». C'est ainsi que les motifs brodés en fil de cuir blanc et noir se retrouvèrent sur la majorité des maroquineries (*annexe II, part.9, photo 329*) et que les décors tissés de coton furent utilisés pour orner les sacs et les sacsches (*annexe II, part.9, photo 330*). C'est aussi à cette période que se sont répandus les décors appliqués. Les motifs floraux appliqués se développèrent sur les poufs et les coussins (*annexe II, part.9, photo 331*) et d'autres motifs apparurent comme le cœur ou la carte du continent africain (*annexe II, photos 332, 333*). Parallèlement les décors estampés apparurent dans la production « moderne » (*annexe II, part.9, photo 334*).

Depuis quelques années, d'autres techniques décoratives ont fait leur entrée dans la production « moderne » avec les décors teints et pyrogravés notamment aux villages artisanaux de Tahoua et de Maradi (*annexe II, part.9, photos 335, 336*). Pour les décors teints il s'agit des mêmes techniques de réserves mécaniques exécutées sur les tissus qui permettent d'obtenir différentes couleurs par rapport au fond.

Les artisans travaillent en majorité à la main que se soit dans la découpe ou l'assemblage (*annexe II, part.9, photo 337*). Les outils de base sont les alènes, marteaux, cisailles, pointes de coupe et cutters. Les patrons de papier Kraft ou de

carton coupés en fonction de la forme désirée sont appliqués sur la surface du cuir sur laquelle la forme sera dessinée puis découpée à l'aide d'une pointe de coupe.

De plus, il existe au village artisanal de Wadata une mécanothèque payante proposant des laminoirs électriques servant à couper le cuir, des machines à lisser pour assouplir le cuir et des machines à coudre permettant d'obtenir une meilleure finition plus rapidement que la couture à la main. Comme le souligne Appolo, cordonnier au village artisanal de Wadata : « Pour moins de 25 ou 50F CFA, je gagne des heures et des heures perdues à la couture à la main des chaussures »²⁰⁹.

Le Centre technique des métiers du cuir et des peaux, où travaillent en tant que formateurs les meilleurs maroquiniers du CMAN, est équipé de machines de pointe. Dans une grande salle sont regroupées de nombreuses machines laissées à la disposition des formateurs et de leurs élèves. On y trouve pour la coupe du cuir : des presses de coupe avec emporte-pièce, des presses à plaque pour repasser ou faire des impressions sur le cuir, des machines à refendre pour les ceintures et les bandoulières de sac, des machines à parer pour désépaissir le cuir sur les côtés. Pour l'assemblage, des machines à coudre diverses en fonction de l'assemblage désiré (à gros canons, à petits canons, pilier, plat, zigzaguant) sont à disposition des artisans. Pour ce qui est de l'outillage individuel, chaque maroquinier dispose d'une cisaille à carton et à cuir, d'un marteau, d'une alène, d'un poinçon, d'un compas, d'un couteau à parer, d'une pointe de coupe. A cela il faut ajouter des plioirs servant à coller le cuir, des règles à reborder pour faire des ourlets, des bancs de finition, ou encore des tourets d'affûtage.

Formes

Les premières innovations sont apparues dans les années 1960 et les années 1970 posèrent les bases pour les formes des décennies à suivre.

Les poufs en cuir produits dans les années 1970 au Centre artisanal du Musée National du Niger reproduisent dans un style « nigérien » les poufs d'Afrique du Nord qui ont toujours eu beaucoup de succès²¹⁰. A cette époque, la demande occidentale pour ce type d'objets était importante, et de ce fait, les poufs étaient largement confectionnés en Afrique de l'Ouest, même dans des pays où la maroquinerie n'est pas une activité aussi développée qu'au Maghreb ou au Niger. Par exemple en Côte d'Ivoire, T.R. Newman présente un « coussin en cuir dont les dessins sont obtenus par

²⁰⁹ Lux-développement-DANI, juin 2003, p. 12

²¹⁰ Vansina J., 1993, p. 589

incision et par ablation provenant de Korhogo, en Côte D’Ivoire. »²¹¹ Actuellement l’un des plus grands spécialistes des poufs nigériens, **Rabirou**, travaille à la coopérative de Zango, les maroquiniers du Centre artisanal du musée sont aussi reconnus pour ce type de produit, ainsi que les maroquiniers du village artisanal de Tahoua qui réalisent des poufs aux motifs régionaux (*annexe II, part.9, photo 338*).

Les nouveautés concernant les sacs à main furent initiées dans les années 1960 au Centre artisanal du musée. « **El Hadji** » **Dodo** et **Allembezi Boukar**, maroquiniers originaires de Zinder furent les inventeurs des sacs à main « modernes » en cuir, notamment les « sacs pour tous », qui sont la version nigérienne des sacs marins. Ils sont toujours produits en quantité à Niamey (*annexe II, part.9, photo 339, 340*). Dans les années 1970, le musée proposait des sacs à main adaptés à la mode de l’époque: sacs en peau de python, en cuir épilé ou poilu (*annexe II, part.9, photo 341*). Ces sacs ne sont plus produits aujourd’hui, par contre les sacs à dos féminins « style années 1990 » continuent d’être réalisés en quantité (*annexe II, part.9, photo 342*). Depuis les années 2000, d’autres variétés de sacs sont apparues notamment sous l’impact des formations du Centre technique des métiers du cuir et des peaux (*annexe II, part.9, photo 344*). Certains de ces sacs gardent un cachet nigérien tout en étant adaptés à la mode occidentale actuelle (*annexe II, part.9, photo 345*) et d’autres sont aux goûts de la clientèle nigérienne (*annexe II, part.9, photo 346*).

Dans les années 1970, en plus des sacs et des poufs, le musée proposait une grande variété de produits : sacoches, sacs de voyage, pochettes pour homme en cuir, porte-monnaies et portefeuilles, étuis à lunettes et à cigarettes, bracelets de montre, ainsi que des chapeaux de cow-boy²¹² toujours produits à l’identique (*annexe II, part.9, photo 347*). Actuellement les objets de ce type encore réalisés sont les sacoches, les portefeuilles (*annexe II, part.9, photo 348*), les ustensiles de bureau notamment les portes documents, (*annexe II, part.9, photo 349*) et les couvre-livres. Une production spécifique du village artisanal de Maradi : les « portefeuilles magiques » sont une création de **Salissou Hiro** (*annexe II, part.9, photo 350*).

Les objets en cuir sont aujourd’hui aussi bien réalisés au Centre artisanal du musée, qu’aux villages artisanaux de Maradi, Tahoua et Zinder. Ainsi, si Niamey reste

²¹¹ Newman T.R., 1976, p. 47

²¹² Les cinémas nigériens dans les années 1960/1970 étaient nombreux dans la capitale et passaient de nombreux westerns américains. Plusieurs réalisateurs nigériens ont fait des parodies de ces westerns comme Moustapha Alassane dans « *Le retour d'un aventurier* » (1966, 34 min, 16 mm). Cette parodie relate l'histoire d'un jeune africain qui revient au village natal avec dans ses bagages des costumes de western. C'est l'aventure qui commence avec ses amis : attaques à main armée, bagarres, vols... Ils sèment la panique dans le village.

la vitrine des produits en cuir nigériens, elle n'est pas la seule à avoir diversifié sa production, les maroquiniers de Tahoua, Zinder et Maradi proposent également une gamme variée d'objets innovants.

Cordonnerie haoussa

La production des chaussures a commencé à s'adapter dès le début du XX^e siècle sous l'influence des chaussures portées par les colons, en particulier les bottes de militaire dont la forme a été récupérée par **Mahamane Balarabe**, premier cordonnier du Centre artisanal du musée. Originaire de Tessaoua (région de Maradi) il est connu aujourd'hui comme le spécialiste des bottes (*annexe II, part.9, photo 351*). Il a repris la forme des bottes de militaires français en les décorant à la manière de celles portées par les cavaliers du sud du Niger. Par contre, pour les paires de chaussures « civiles », il faut attendre les années 1970 pour en voir apparaître quelques-unes au Centre artisanal du musée (mocassins en iguane pour homme, nu-pieds pour femme en peau de serpent).

Néanmoins, c'est surtout depuis les années 1990, dans les villages et centres artisanaux, que la gamme des nouvelles formes de chaussures s'est largement diversifiée. On compte notamment des nu-pieds pour femmes (*annexe II, part.9, photo 352*) inspirés des samaras portées par les hommes nigériens (*annexe II, part.9, photos 353, 354 ; pour plus d'informations voir annexe I, pp.72-73*). Plus récemment, les sandales féminines de facture plus « occidentale » (*annexe II, part.9, photos 355, 356*) se sont largement développées notamment sous l'impact de cordonniers comme **Siradje Kané** du village artisanal de Zinder, qui a suivi des formations avec des artisans marocains, ou de **Sidi Mahamane Lawali** du CMAN qui est formateur à l'AFOP (*annexe II, part.9, photo 357*).

Alors que dans la production des chaussures anciennes comme les *balka* (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.70-71*), les peaux employées couramment sont celles du bœuf nigérien²¹³, dans la production pour Occidentaux, le cuir (lisse ou nubuck) le plus adapté est celui de vache importé d'Europe. Les cordonniers travaillent toujours à la main à l'aide d'un couteau, d'un racloir, de divers poinçons (à pointe à section en losange, pointu,...), d'un fer à marquer et d'une planchette ainsi que d'une massue en bois et de pierres plates pour tanner la peau. Néanmoins, pour la production de chaussures adaptées aux goûts des Occidentaux les artisans sont aussi

²¹³ Lhote H., 1950, p.517

munis de colle, de semelles synthétiques (caoutchouc, ..) et de chausse-pieds. Ceux du village artisanal de Wadata et du Centre technique des métiers du cuir et des peaux utilisent aussi les machines de pointe citées pour la maroquinerie.

3.3.2 Nouvelles techniques

Il s'agit ici de nouvelles techniques artisanales qui n'étaient pas ou peu utilisées au Niger et dont les innovations pour « Occidentaux » ont contribué à en répandre la pratique.

3.3.2.1 Gainerie de Niamey

Bien que la technique de la gainerie soit connue des forgerons touareg pour la confection des selles de chameau, la gainerie pour la confection d'objets pour Occidentaux a été importée au Niger dans les années 1950 par un groupe d'artisans touareg du Mali, dont l'un des plus anciens est **Badi Assaler**. Arrivé au Niger, il s'est installé dans le village de Mangaz²¹⁴. Il y exécutait des boîtes gainées, décorées par sa femme, **Aïcha Akowé**, de motifs peints à l'aide de teinture qu'il vendait aux commerçants d'objets d'art du Niger (*annexe II, partie 10, Nouvelles Techniques, photo 358*). Les quelques artisans maliens successeurs de Badi Assaler, comme son fils, **Badi Wandossane**, ont continué la pratique de la gainerie peinte à Niamey. Celui-ci est installé dans la capitale depuis 1986 et possède un emplacement au Château I depuis 1989²¹⁵. Quelques autres Touareg d'origine malienne de la capitale, comme **Hamat Sala** de Boukoki²¹⁶, travaillent chez eux et revendent leurs produits aux commerçants d'objets d'art.

Au début des années 1980, les objets gainés ont commencé à devenir une production importante au Niger et à acquérir un cachet nigérien, avec l'emploi de décors estampés (*annexe II, part.10, photo 359*). Ce type de décor servant jusque là à orner certains objets touareg, comme les sacs *ettabu*, a été adapté aux objets gainés au Centre des métiers d'arts de Niamey. Dans ce centre, **Abala**²¹⁷, artisan touareg d'origine malienne, a formé plusieurs personnes qui furent les premiers gainiers nigériens. Aujourd'hui la technique du cuir repoussé et gainé est pratiquée au CMAN

²¹⁴ Village à une cinquantaine de kilomètre de la frontière malienne.

²¹⁵ En 2002, il a créé l'AMDA (Association pour la Modernisation et le Développement de l'Artisanat).

²¹⁶ Quartier de Niamey où se trouve le Marché de Katako.

²¹⁷ Actuellement président de la coopérative du village artisanal de Ouagadougou.

par une cinquantaine d'artisans dont le plus réputé est **Ibrahim Ouldaka**, qui a gagné plusieurs fois les concours du SIAO.

La gainerie est pratiquée sur une pièce en bois travaillée à la base par un menuisier. Celle-ci est recouverte de carton découpé selon les motifs désirés. Le tout est ensuite couvert de cuir que l'artisan tape avec un marteau et des poinçons laissant apparaître les motifs. Les pièces achevées sont totalement cirées. Les outils utilisés sont : compas, cutters, règles métalliques, colle forte, colle blanche et bois rouge. On utilise comme support les tuyaux et les bouteilles vides. C'est avec le contreplaqué de 15 cm d'épaisseur qu'on obtient les objets de grande taille (tables, coffre), alors que celui plus mince (10 cm) sert à fabriquer les objets légers et transportables²¹⁸.

La quasi-totalité des objets gainés sont des nouveautés dont les formes sont reprises d'objets occidentaux. Les innovations sont présentes dans des domaines variés : la décoration intérieure avec les boîtes ou les selles miniatures, prototypes de l'art de souvenir ; l'utilitaire de maison comme des bouteilles à liqueur (*annexe II, part.10, photo 360*), des cadre-photo (*annexe II, part.10, photo 361*), des cadres où sont exposés les vingt et une croix du Niger, des range-CD, des miroirs (*annexe II, part.10, photo 362*), des coffres (*annexe II, part.10, photo 363*), des tabourets, des tables et autres meubles; ou encore des objets pour le bureau comme des pots à crayons, des range-lettres, des étuis à bloc-notes et des sous-mains. On trouve aussi des couteaux ornés d'un fourreau et d'un manche en cuir estampé qui sont destinés à la décoration (*annexe II, part.10, photo 364*).

3.3.2.2 Sculptures en bois du Musée National du Niger

Avec le travail du bronze, la sculpture sur bois est probablement le domaine artisanal africain qui s'est le plus adapté aux nouveaux marchés. Comme nous l'avons vu précédemment, les sculpteurs sur bois kamba ont fait preuve d'une forte adaptation aux nouveaux marchés et ont fixé les thèmes de la statuaire africaine moderne (les animaux et la représentation de personnages « typiques » d'Afrique comme les Masaï).

Même au Niger, où la sculpture sur bois n'était pas utilisée dans la confection de statues figuratives ou de masques, ces nouvelles formes de statues en bois dur (bois rouge ou ébène) ont été introduites au Centre artisanal du musée en 1958 par **El Hadji Baba Doumbia**. Ce sculpteur d'origine guinéenne a été formé à ce métier au centre

²¹⁸ Adamou A., 2001, p. 43

professionnel de Bamako au Mali. Au Niger, il était au départ commerçant d'objets d'art, puis il décida de monter un atelier de sculpture où il forma trois apprentis. Puis il fut recruté pour travailler au Centre artisanal du musée. Son meilleur apprenti était un Haoussa originaire de Maradi, du nom de **Garba Dan Malam** ; celui-ci est une référence dans le milieu des artistes sculpteurs. Aujourd'hui la pratique de la sculpture est répandue dans la capitale nigérienne, et elle est réalisée par une vingtaine d'artisans du musée et au village artisanal de Wadata.

Au départ, l'ivoire était aussi utilisé pour réaliser des sculptures (*annexe II, part.10, photo 365*), puis il est devenu de plus en plus rare et cher au Niger. Les objets sont maintenant réalisés uniquement en ébène et en bois rouge. En ce qui concerne la technique de dégrossissage, étant donné que les sculptures sont monoblocs, le sculpteur commence avec un seul morceau de bois d'où émergera la forme finale, sans aucune pièce collée ou rattachée à elle. Les outils du sculpteur sont simples et peu nombreux : différentes tailles d'herminettes et un petit couteau, parfois un ciseau à bois et un marteau. Un couteau en forme de crochet sert à évider les pièces pour former des bols ou creuser l'envers des masques. Parfois un tisonnier chauffé servira à brûler des trous ou à atteindre des endroits difficiles à sculpter, comme le dessous des bras ; d'autre fois un morceau de métal plat, sorte de rabot, aplanira les surfaces. Les mensurations sont prises par empan (de la main). Une large herminette taille l'excès de bois jusqu'à obtenir la forme rudimentaire. Alors, avec des herminettes plus petites, le sculpteur affine son travail adroitement, creuse les yeux et les joues, coupe le nez et la bouche – tout en travaillant sur la forme entière en même temps. L'herminette est utilisée presque jusqu'à la finition, un couteau sera alors utilisé pour de plus fins détails²¹⁹. Du papier de verre est enfin frotté sur l'objet pour en adoucir la texture. (*annexe II, part.10, photo 366*)

Lorsqu'il commença son service au Musée, Baba Doumbia réalisait entre autres des bustes et des bas-reliefs de personnages « typiques » appartenant à chaque peuple du Niger (Peul, Haoussa, Zarma-Songhay, Touareg, Toubou) dans un style naturaliste (*annexe II, part.10, photos 367, 368*). Ces figures anthropomorphes étaient sculptées le plus souvent en ébène noire et parfois en ivoire bien astiqué. Selon M. W. Mount, ces bustes naturalistes étaient dans les années 1970 l'un des genres les plus répandus de la sculpture sur bois de l'ensemble du continent africain²²⁰ (*annexe II,*

²¹⁹ Newman T. R., 1976, p. 258

²²⁰ Mount M.W., 1973, p. 46

part.10, photo 369). A cette époque les sculpteurs du musée réalisaient aussi des figurines d'animaux comme des éléphants et des gazelles aux formes naturalistes et élancées (*annexe II, part.10, photo 370*).

Au cours de la décennie 1980/1990, les bustes furent de moins en moins réalisés au Musée National du Niger et laissèrent la place aux masques « modernes » de grande taille (*annexe II, part.10, photo 371*). Les figurines d'animaux sont toujours produites et leur gamme s'est diversifiée comprenant désormais : les girafes (*annexe II, part.10, photo 372*), les hippopotames, les éléphants (*annexe II, part.10, photo 373*) les trois singes de la sagesse dont l'origine est asiatique²²¹, et l'introduction de familles d'animaux. Quant au style, il reste naturaliste pour les animaux. Pour les figures anthropomorphes, il s'inspire du style « moderne » du Burkina Faso reproduisant des personnages longilignes (*annexe II, part.10, photos 374, 375*). Les masques rappellent les grands masques du Sénégal. Plus récemment, des figurines dans un « style cartoon » représentent des animaux humanisés à la manière des cartoons américains (*annexe II, part.10, photo 376*).

3.3.2.3 Bijoux filigranés du Musée National du Niger

Cette technique (*annexe II, part.10, photo 377*) a été introduite au Niger par des bijoutiers sénégalais à partir des années 1950 (*pour plus d'informations voir annexe I, p.17*). **Hamani Samba**, l'un des premiers bijoutiers nigériens spécialisé dans cette technique, l'a apprise auprès de **Barakari Kanté**, un bijoutier sénégalais installé à Niamey depuis les années 1960. En 1977, Hamani Samba entre au Centre artisanal du Musée National du Niger, où il diffuse cette pratique auprès de ses apprentis.

La technique du filigrane consiste à réaliser des motifs ajourés à partir de câbles minuscules constitués de deux ou trois fils d'or ou d'argent, juxtaposés ou nattés. Les objets réalisés sont fragiles et, à l'exception des bijoux, ils nécessitent un matériau de renforcement²²². L'or provient d'Arabie Saoudite, et l'argent d'Europe ou du Nigeria.

Dans les années 1970, les bijoux confectionnés au Musée étaient surtout

²²¹ L'histoire des trois singes de la sagesse serait d'origine indienne, elle a été introduite au Japon par des moines bouddhistes venant de Chine. L'une des plus anciennes représentations se trouve à Nikko, ville sanctuaire au Nord de Tokyo. Elle est attribuée au sculpteur Hidari Jingoro (1594-1634). Le premier singe se couvrant les yeux, le deuxième les oreilles et le troisième la bouche, ils forment une sorte de maxime picturale : Ne rien voir de mal, ne rien entendre de mal, ne rien dire de mal. À celui qui suit cette maxime, il n'arrivera que du bien.

²²² Pour une description précise de cette technique selon la manière sénégalaise, voir Delarozière M. F., 1999, pp.158-159

achetés par les Occidentaux. Ils reprenaient soit des formes nigériennes comme la croix d'Agadez, des formes sénégalaises comme les *panié* (*annexe II, part.10, photo 378*), des formes mauritaniennes en particulier celle des larges bracelets ornés de volutes (*annexe II, part.10, photo 379*), encore réalisés aujourd'hui (*annexe II, photo 380*), soit des formes « africaines », comme des masques inspirés des *kpélié* des Sénoufo (*annexe II, part.10, photo 381*) ou des animaux comme des lézards (*annexe II, part.10, photo 382*). Actuellement il n'y a plus qu'un artisan, **Mahamadou Nassamou**, qui réalise des bijoux en filigrane pour la boutique du Musée National du Niger.

3.3.2.4 Batiks

Batiks décoratifs des villages artisanaux

Ce procédé de réserves chimiques à la cire est originaire d'Indonésie. Les motifs sont tracés sur les deux côtés de l'étoffe à l'aide d'un *canting* (stylo contenant un réservoir de cire liquide) avant de teindre celle-ci²²³. Son adaptation africaine consiste à appliquer de la cire ou de la paraffine en fusion à l'aide d'un de tampons en bois. Lorsque la cire a refroidi et s'est durcie, l'étoffe est immergée dans la teinture et sera ultérieurement débarrassée de la cire dans un bain d'eau chaude pour laisser apparaître les motifs.²²⁴ (*annexe II, part.10, photo 383*).

Il semble que cette technique ait souvent été diffusée en divers endroits d'Afrique par des Occidentaux, en particulier dans des centres sociaux ou artisanaux. Par exemple à Niamoutougou, au nord du Togo, une association allemande a introduit les techniques de teinture à réserves dans le centre pour handicapés COHAN, où les gens atteints de poliomyélite se sont consacrés au batik, à main levée pour les plus valides, avec l'utilisation de pochoirs découpés dans du linoléum pour les artisans à habileté plus réduite²²⁵. De même, au Niger, les teinturières de l'AFN (Association des Femmes Nigériennes) de Niamey ont été formées par une malienne dans le cadre d'un programme de formation du centre éducatif du Musée National du Niger. C'est également le cas des teinturières du complexe artisanal de Dosso ou de celles du village artisanal de Zinder qui ont été initiées à cette pratique par les formations mises en place par CARITAS Niger (*annexe II, part.10, photo 384*). Les deux coopératives

²²³ Grosfilley A., 2004, p. 12

²²⁴ Coulibaly A.S., 1979, p. 80

²²⁵ Grosfilley A., 2004, p. 81

de teinturières du village artisanal d'Agadez, qui existent depuis la fin des années 1990, sont dirigées par deux femmes touareg, **Mariamama Moua** et **Inna Hamadou**. L'une a été formée de manière informelle par une canadienne, et l'autre dans le cadre du programme NIGETECH par une malienne. Ces deux teinturières ont ensuite enseigné cette technique à près de quatre-vingt femmes qui travaillent auprès d'elles au village artisanal d'Agadez.

La teinture utilisée est chimique avec des tons variés : jaune, rouge, bleu, vert, noir, violet.... Elle est fixée sur le tissu à l'aide de la soude caustique et de l'hydrosulfite, ce qui entraîne des problèmes écologiques, car il s'agit de produits toxiques. Les bains de teinture sont souvent déversés sur le sol ou enterrés après usage. Certaines situations sont encore pires comme à Bamako où les teinturiers déversent tous ces produits toxiques dans le fleuve Niger, en espérant que le courant les emporte au loin²²⁶.

Les femmes artisanes de l'AFN (Association des Femmes Nigériennes) réalisent des motifs figuratifs sur des boubous féminins vendus dans la boutique du CMAN (*annexe II, part.10, photo 385*). Les motifs y sont « africains » comme les motifs « *craking* » mis au point au Ghana. Pour obtenir ces motifs, l'artisan ligature l'étoffe et la teint de deux couleurs. Il la recouvre ensuite totalement de cire et la piétine afin de provoquer des craquelures dans la cire, puis l'immerge dans un troisième bain de teinture. La teinture s'infiltre alors dans les craquelures de la cire et recouvre l'étoffe de marbrures²²⁷. En ce qui concerne les teinturières du village artisanal d'Agadez, elles réalisent des motifs blancs, repris par certains batikiers du Musée National du Niger (*annexe II, part.10, photo 386*). La spécialité des teinturières du village artisanal d'Agadez sont les écharpes de coton utilisé pour les chèches (*annexe II, part.10, photo 387*). Les motifs leurs sont propres et sont inspirés du tifinar (écriture touareg) (*annexe II, part.10, photo 388*).

Les batiks décoratifs sont répandus dans beaucoup de pays d'Afrique de l'Ouest comme au Ghana, au Burkina Faso ou au Mali, où ils sont devenus une production destinée aux populations locales. Au Niger, les batiks décoratifs, plus récemment introduits, restent pour le moment essentiellement destinés aux marchés pour Occidentaux.

²²⁶ Grosfilley A., 2004, p. 72

²²⁷ Grosfilley A., 2004, p. 82

Batiks figuratifs du Musée National du Niger

Bien que la technique de réserves chimiques à la cire appelée batik soit originaire d'Indonésie, l'adaptation de cette technique à la réalisation de motifs figuratifs sur une cotonnade destinée à devenir une pancarte tout comme une toile peinte est originaire du Burkina Faso. En 1968, l'Etat créa le Centre national d'artisanat, dont l'encadrement fut confié aux Peace Corps. L'un d'entre eux transmit à **Noufou Ouedraogo** la technique du batik, apprise en Indonésie (*annexe II, part.10, photo 389*). Lui et d'autres artisans du Centre national d'artisanat décidèrent d'inscrire le batik dans une dimension non plus artisanale mais artistique : de véritables œuvres sont alors produites, radicalement distinctes du graphisme habituel des batiks indonésiens, mais aussi de leur usage, puisque ces pièces d'artistes ne sont nullement destinées à être revêtues, mais plutôt à être accrochées sur un mur. Cette approche faisant du batik une technique spécifiquement burkinabé a valu au peintre **Julien Ouedraogo** (*annexe II, part.10, photo 390*) de remporter la médaille d'or en 1970 lors d'une exposition organisée à Paris par l'Union internationale des postes et télécommunication.²²⁸ Le Burkina compte actuellement plus de 400 batikés²²⁹.

Au Niger, c'est en 1979 que fut introduite la méthode du « batik figuratif », là encore par des Peace Corps formés par les batikiers du Centre National d'Art à Ouagadougou (Burkina Faso). Ils ont dispensé une formation de deux semaines auprès des artisans du Centre Educatif du Musée National du Niger, formation qu'a suivi **Harouna Dabougui**, peintre formateur depuis 1976 au Centre Educatif du Musée. Il s'intéressa à cette nouvelle technique, continua à la pratiquer, et au début des années 1980, il obtint le premier prix lors d'une exposition organisée au CCOG (Centre Culturel Oumarou Ganda, à Niamey). Le batik fut inséré grâce à lui en 1999 dans les programmes du Centre éducatif du musée.

La technique du batik figuratif est identique à celle du batik décoratif mais pour celui-ci, le dessin est réalisé à l'aide d'un pinceau sur une toile de cotonnade très épaisse. Après avoir délimité les contours de ces dessins et protégé le fond de la toile à l'aide de la bougie fondue, le tissu est trempé dans des bains de teintures chimiques importées. Les parties protégées par la bougie ne peuvent être atteintes. On peut obtenir ainsi, d'impression en impression, plusieurs couleurs sur la même toile.

²²⁸ Coulibaly A.S., 1979, pp. 98-99

²²⁹ Patrix B., 2001, p. 283

Les dessins des batiks nigériennes sont naturalistes (*annexe II, part.10, photo 391*) ou le plus souvent stylisés (*annexe II, part.10, photo 392*). Les thèmes sont classiques (on les retrouve partout en Afrique de l'Ouest), comme les scènes de vie quotidienne (scènes de village, porteuses d'eau...) et les animaux (girafes, éléphants...) (*annexe II, part.10, photo 393, 394*). Néanmoins, la reproduction des peintures rupestres de l'Aïr (*annexe II, part.10, photo 395, 396*) sont spécifiques au Niger. On trouve aussi quelques motifs « cubistes » (*annexe II, part.10, photo 397*).

Une nouvelle forme de support est née dans les années 2000 au Musée, le seul endroit du Niger où sont réalisés les batiks figuratifs. Il s'agit de nappes bicolores décorées des motifs préhistoriques de l'Aïr qui ont été créés dans les années 2000 par **Dioga** (*annexe II, part.10, photo 398*).

3.3.2.5 Objets en fer forgé de Niamey

Cette technique très répandue au Maroc dans la production d'objets décoratifs et utilitaires dans un style « Art Nouveau » (*annexe II, part.10, photo 399*) est, depuis plusieurs décennies, également pratiquée par les soudeurs béninois et togolais, mais dans un autre style (*annexe II, part.10, photo 400*).

Au Niger, cette nouvelle activité a été introduite au début des années 1990 par les artisans béninois venus s'installer à Niamey, qui se servent de longues et fines barres en fer plein utilisées pour l'armature d'ouvrages de béton. Certains soudeurs utilisent des barres de fer creuses beaucoup moins solides. La technique consiste dans les deux cas à mettre en forme le fer par soudage.

Le spécialiste nigérien de cette technique est le président du Groupement d'Intérêt Economique des villages artisanaux du Niger, **Ibrahim Moussa**, qui réalise des meubles originaux dont des chaises ornées de coussins en cuir réalisés par **Aichatou Sidi** (*annexe II, part.10, photo 401*). Ce soudeur de formation a appris seul en s'inspirant des objets en fer forgé réalisés par ses confrères béninois. Actuellement, l'atelier d'Ibrahim Moussa situé au village artisanal de Wadata compte plusieurs artisan-ouvriers et apprentis. Mais la production reste pour l'instant concentrée sur l'ameublement, contrairement au cas du Burkina-Faso, où les forgerons des centres artisanaux réalisent toute sorte d'objets de décoration comme des porte-CD, des miroirs, des porte-bouteilles (*annexe II, part.10, photo 402*).

3.3.2.6 Cuir pyrogravés des villages artisanaux

En Afrique de l'Ouest, les objets en cuir pyrogravés sont particulièrement répandus au Burkina-Faso où ils sont commercialisés par les sociétés SBSD et Tan-Azil (*annexe II, part.10, photo 403*).

Au Niger, la pyrogravure sur cuir a été importée du Burkina-Faso dans le cadre des formations dispensées par le programme DANI en 2005. Des maroquiniers de Maradi ont été initiés à cette technique lors d'une formation au village artisanal de Ouagadougou, c'est le cas de **Salissou Hiro**, le spécialiste de cette technique au village artisanal de Maradi. **Haoua Altiné**, décoratrice du village artisanal de Wadata bénéficie à l'origine d'une formation de dessinatrice acquise en 1988 à l'école du Centre culturel Oumarou Ganda (CCOG). Puis elle s'est spécialisée dans le dessin pyrogravé pour réaliser des motifs sur des objets décoratifs en matériaux africains comme la calebasse ou le cuir.

Cette technique consiste à utiliser une pointe de fer chauffée et à dessiner sur un support le cuir. Elle est aujourd'hui réalisée à l'aide de pyrograveurs électriques dont les pannes (fers à pyrograver) sont changeables en fonction de la grosseur du trait désiré.

Au Burkina-Faso, on trouve une grande variété de produits décorés de dessins pyrogravés représentant le plus souvent des sujets « africains » à même le cuir, notamment sous forme d'affiche ou sur des sacs, des portefeuilles, des sacoches, etc.... Au Niger, les objets en cuir pyrogravés sont essentiellement réalisés sur des affiches en peau avec des dessins d'animaux africains, de cartes du Niger ou de l'Afrique (*annexe II, part.10, photo 404*). Haoua Altiné, quant à elle, a une production hétéroclite et réalise des dessins pyrogravés sur peaux de cuir mais aussi sur des calebasses pour la confection d'objets de décoration originaux comme des *korya* (*annexe II, part.10, photo 405*), des animaux mobiles en bois (*annexe II, part.10, photo 406*) dont la forme est inspirée du Burkina-Faso. Elle réalise aussi des huttes en fibres végétales (*annexe II, part.10, photo 407*) et des collages (*annexe II, part.10, photo 408*).

3.3.2.7 Peintures

Les peintres naïfs

Comme on l'a vu précédemment, les œuvres naïves sont issues d'un large mouvement de la peinture africaine qui a émergé dans les années 1930 dans les pays de la côte atlantique. Si les premiers artistes de l'art naïf sont en général des autodidactes et n'ont donc bénéficié d'aucune formation intellectuelle ou savante sur les techniques et l'histoire des styles, les artistes actuels, qu'ils soient européens ou africains, ne vivent pas hors du monde et sont sensibles aux sources locales ou aux modèles académiques largement diffusés.

Les genres de la peinture naïve sahélienne sont généralement inspirés des scènes de la vie nomade. En 1960, une peinture représentant un chameau et son maître sous une nuit saharienne étoilée, pouvait être vue sur le mur d'une maison mauritanienne à Dakar²³⁰. Au Niger, l'artiste naïf le plus connu est **Ghissa Ixa** (*annexe II, part.10, photo 409*). Ce peintre met en scène la vie pastorale de la société touareg. Il s'inspire également des motifs géométriques qui agrémentent les objets de la vie matérielle touareg et tente d'adapter certains de ces objets aux goûts des Occidentaux. Né en 1946 à Innates (département de Tillabéri), près de la frontière du Mali, Ghissa Ixa décrit ainsi ses débuts : « Au sein de la famille, les hommes et les femmes m'enseignaient l'histoire touarègue et m'initiaient à l'art et à l'écriture tamachek. Je dessinais sur le sable. Puis parti à Niamey (1959), j'ai continué à dessiner sur tous les supports à ma disposition. Lors de mes rencontres avec d'autres artistes, j'ai pu observer et apprendre différentes techniques de peinture.»²³¹ Ghissa Ixa se perfectionna auprès de l'un des maîtres africains du naïf **Augustin Kassi**, qui anima un stage de peintures en 1998 au CCFN de Niamey. La peinture sur verre, qui consiste à étaler des couches de peinture dans l'ordre inverse de celui retenu pour la réalisation d'une toile, devint son domaine de prédilection (*annexe II, part.10, photo 410*)²³². Dans les années 1970, il exposa ses sous-verres en Europe et aux Etats-Unis. Il est à l'origine de l'Association pour le développement des arts et cultures traditionnelles nomades du Niger et a formé de nombreux jeunes dont **Najim Amoumane**, son neveu.

²³⁰ Vansina J., 1994, p. 595

²³¹ Site Internet Agadez-Niger, www.agadez-niger.com/page-tableaux-rissa-ixa, visité le 22 janvier 2007

²³² Technique développée par les artistes du Naïf sénégalais.

Depuis les années 1990, le style naïf s'est répandu dans plusieurs grandes villes du Niger. En particulier à Dosso et Niamey, sous l'impulsion de l'autre chef de file du mouvement d'art naïf nigérien, **Seyni Hima**. Cet autodidacte, né à Tibbo Béri près de Dosso, a participé à de nombreuses expositions comme la biennale des arts naïfs organisée en 1998 par Augustin Kassi et plus récemment en France. Il a initié de nombreux jeunes artistes de Dosso (*annexe II, part.10, photo 411, 412*) puis de la capitale (*annexe II, part.10, photo 413, 414, 415*) dans son atelier « image d'Afrique ». Il est à l'initiative d'un collectif des artistes d'art naïf qui, depuis 2002, est devenu l'Association nigérienne des peintres du naïf à Niamey. Celle-ci regroupe plusieurs peintres et apprentis, dont le plus connu est **Mahaman Abdoulaye**. Le siège de cette association est une petite baraque en tôles où sont exposées les œuvres des différents peintres dans le quartier du Château I.

A Agadez, il existe un atelier spécialisé dans la peinture naïve en face de l'hôtel de l'Aïr, appelé « Aïr-Art » dont l'auteur, **Hadja**, est aussi autodidacte : il a appris en recopiant des bandes-dessinées. Sinon il existe quelques ateliers d'enseignement dont les peintres réalisent aussi des peintures naïves. Ce style naïf était aussi utilisé dans les tableaux de sable de **Ebah**, un Touareg du Hoggar (Algérie) (*annexe II, part.10, photo 416*) qui vendait ses tableaux à Agadez dans les années 1990.

Les peintres de l'abstraction

Le phénomène de l'abstraction est, lui, plus récent que celui de l'art naïf ; il a émergé dans les années 1990 au Niger dans un contexte plus formel. Si le Sénégal fait figure de pionnier dans le développement de son milieu artistique avec la création d'une « société des arts » dès 1927 et de l'école de Dakar dans les années 1960, les années 1980 furent à la base de l'implantation de plusieurs écoles d'art dans plusieurs pays comme la Côte d'Ivoire, le Mali, le Gabon²³³.

Au Niger, il n'existe pas d'école d'art à proprement parler. Néanmoins une formation formelle commença en 1982 et se termina au début des années 1990 au Centre culturel Oumarou Ganda. Cette « école » fut créée par des Peace Corps en poste à Niamey. Les formateurs étaient des volontaires étrangers (français, américains ou japonais) et dispensaient des cours théoriques et pratiques. Les élèves y ont reçu une formation couvrant une pluralité de styles modernes selon un enseignement calqué, dans son schéma général comme dans ses contenus pédagogiques, sur le

²³³ Ayi d'Almeida J.F., 2001, p. 276

modèle occidental. Il en a découlé une vague d'« abstraction » dans le milieu de la peinture nigérienne. Nombre d'artistes de ce courant sont issus de cette formation, notamment **Ali Garba** ou encore **Alichina Allakaye**. Ces peintres, dessinateurs, comédiens, et metteurs en scène des Tréteaux du Niger²³⁴ utilisent des matériaux bien concrets du Niger (sable, latérite, kaolin...) ainsi que l'acrylique, les pigments, le charbon de bois... Ils ont pris part à de nombreuses expositions tant au Niger, qu'au Nigéria, en Côte d'Ivoire ou en France. **Alhouseini Yayé Touré** dit **Touré** (*annexe II, part.10, photo 417*) a lui aussi suivi l'école du CCOG en 1988 et a perfectionné son art lors d'ateliers d'artistes au Centre Culturel Franco-Nigérien (CCFN). Il est le peintre le plus en vogue dans le petit monde de la peinture contemporaine nigérienne, c'est d'ailleurs lui qui a été sélectionné pour représenter le Niger aux Jeux de la francophonie 2005. On peut aussi citer **Abdouley Abibou**, peintre et sculpteur, qui a perfectionné son art grâce aux ateliers de formation du programme de coopération nigéro-luxembourgeois DANI au village artisanal de Wadata où il possède maintenant un atelier. D'autres artistes de l'abstraction travaillant en dehors de la capitale sont autodidactes du fait de la rareté des formations artistiques en dehors de la capitale. C'est le cas de **Boari Mohamed** (*annexe II, part.10, photo 418, 419*), peintre Zinderois qui exposa plusieurs fois au CCFN de Zinder, autre lieu culturel actif au Niger.

3.3.2.8 Luminaires en Calebasses du Musée National du Niger

Au Niger, les calebasses décorées utilisées par les populations locales comme la *korya* ont vite été détournées sous l'influence d'objets occidentaux (*annexe II, part.10, photo 420*) comme abat-jours suspendus (*annexe II, part.10, photo 421*) ou recouvrant des lampes de chevets au socle en bois (*annexe II, part.10, photo 422*). Ces objets sont généralement présents dans les lieux destinés à recevoir une clientèle occidentale. Néanmoins, depuis 2003, des lampes d'un autre genre mais toujours réalisées en calebasse ont pris une nouvelle tournure dans la forme et dans le décor. Ces lampes sont réalisées au Centre éducatif du Musée National du Niger et plus spécifiquement au sein d'un atelier spécialisé dans la confection d'objets « modernes » en calebasse dirigé par deux jeunes artistes nigériens, **Bachir Ibrahim** et **Boubakar Tahirou**, tous deux formés dans le cadre du programme NIGETECH par un artiste

²³⁴ Troupe de théâtre nigérienne, basée à Niamey.

béninois. En effet il semble que cette pratique se soit d'abord développée sur la côte du golfe de Guinée en particulier au Bénin et au Togo.

Les lampes de chevet réalisées par **Bachir Ibrahim** et **Boubakar Tahirou** sont totalement en calebasse (*annexe II, photo 423*) : le pied est une calebasse en forme de goutte, alors que l'abat-jour est une *korya* retournée, le tout évoquant une forme végétale. Le décor est réalisé à la peinture acrylique recouverte de vernis et est parfois accompagné de perforations sur l'abat-jour permettant de laisser passer de fins filets de lumière. Les motifs réalisés à la peinture sont soit stylisés (*annexe II, part.10, photo 424*) soit figuratifs (*annexe II, part.10, photo 425*), soit encore géométriques (*annexe II, part.10, photo 426*); ils sont réalisés à main levée ou au pochoir. Ces motifs faits à la peinture acrylique sont aussi utilisés par Bachir Ibrahim et Boubakar Tahirou dans la confection de boîtes élaborées à l'aide de petites calebasses rondes dont le sommet a été coupé pour simuler le couvercle (*annexe II, part.10, photo 427*).

3.3.2.9 Sacs en mousse du Château I

Le premier couturier nigérien qui a commencé à faire des objets en mousse recouverts de tissu est **Ibrahim Focad**, originaire d'Agadez, venu s'installer dans la capitale dans les années 1990. Il a appris la technique avec une Ivoirienne qui avait ramené des modèles de sacs de son pays, où cette technique y est répandue. Actuellement les ateliers spécialisés dans les objets en mousse sont concentrés au Château I. Il y a quatre ateliers spécialisés dans les objets en mousse dans ce quartier, dont deux appartiennent depuis une dizaine d'années à une association de sourds et muets.

La technique consiste à recouvrir une feuille de mousse synthétique avec du tissu industriel (le plus souvent du wax ou du fancy) et de coudre l'ensemble à la machine pour former l'objet désiré, en grande majorité des sacs aux formes et aux dimensions variées (*annexe II, part.10, photo 428*). On trouve aussi des trousses, et des porte-monnaie. Il faut aussi souligner les sacs d'**Oumarou Illa**, créés en 2003, en tissu industriel rouge ou noir, utilisé pour les chèches, ornés de soutaches blanches dans le style des broderies du Nord Niger (*annexe II, part.10, photo 429*).

3.3.2.10 Bouteille de sable du Petit Marché

La confection de bouteilles de sable (*annexe II, part.10, photo 430*) est répandue un peu partout dans le monde. Elle est souvent liée au marché du tourisme

dans les villes de bord de mer, comme dans la ville de Aqaba en Jordanie, située sur les bords de la mer rouge, une ville très visitée par les touristes et où de nombreuses personnes réalisent et vendent des bouteilles de sable.

Au Niger, cette production (*annexe II, part.10, photo 431*) est rare mais elle existe tout de même à Niamey, où un étudiant de l'université, Abdou Moumouni, du nom de **Abdoulay**, s'est lancé récemment dans cette activité, après l'avoir apprise auprès d'un camerounais. Auparavant, ces bouteilles de sables colorées à prédominance d'ocre étaient réalisées par un peintre d'enseigne d'origine guinéenne connu sous le diminutif de **Sylla**. Ces bouteilles de sable sont vendues au Petit Marché et attirent surtout des Malaisiens qui les achètent en gros²³⁵.

3.3.2.11 Instruments de musique enalebasse de Kwami Vikoum

Les instruments de musique enalebasse réalisés par un artisan d'origine togolaise du nom de **Kwami Vikoum** (*annexe II, part.10, photo 432*) sont des *kora* de taille réelle mais décoratives (*annexe II, part.10, photo 433*) ou miniatures (*annexe II, part.10, photo 434*), et des lamellophones décoratifs (*annexe II, part.10, photo 435*) réalisés avec unealebasse décorée.

Kwami n'a pas commencé sa vie professionnelle comme artisan, il travaillait auparavant dans la restauration. En 1991/1992, il décide de partir à Agadez pour se rendre en France clandestinement, via l'Algérie. N'étant pas arrivé à ses fins, il s'installa à Agadez où il commença à confectionner des *kora*. Cette technique, il l'avait apprise auprès d'un ami sénégalais, quelques années auparavant. Lorsque Kwami travaillait à Agadez, il réalisait des mini-*kora* tout d'abord à l'aide dealebasses brutes qu'il teignait en noir et en rouge. Après le commencement de la rébellion en 1992, n'ayant plus d'acheteurs, il partit pour Tahoua où il utilisait des petitesalebasses pyrogravées de la région, en particulier celles du village de Koloma, réputé pour cette production. Mais à Tahoua, ville peu touristique, il ne trouva pas de marché, il partit donc à Zinder. Là, il réalisait ses mini-*kora* à l'aide dealebasses décorées dans le style de Miria (*annexe II, part.10, photo 436*) et celles pyrogravées du Damagaram. Puis il voyagea vers Kano (Nigeria) où il utilisait là encore lesalebasses spécifiques de la zone qui, selon Kwami, sont les mieux décorées (*annexe II, part.10, photo 437*). Lorsqu'il eut l'idée en 1996 à Kano de créer des *guidiga* enalebasse décorée, il ne trouva pas la solution pour que la planche de bois

²³⁵ Selon Sani Danjouma, antiquaire du Petit Marché.

contreplaquée qui recouvre la calebasse ne déborde pas de cette dernière. C'est un jeune Igbo à qui il avait confié l'objet pour qu'il le lime, qui trouva la solution. La décoration pyrogravée effectuée sur le bois qui recouvre la calebasse des *guidiga* est pyrogravée par Kwami lui-même.

Depuis 1996, Kwami travaille à Niamey où il élabore des *guidiga* (lamellophones) et des *kora* en calebasses décorées dans le style « Dendi », style inspiré des motifs grattés peul (*annexe II, part.10, photo 438*). Ce sont les artisans du Marché de Katako, avec lesquels il a élaboré un graphisme propre à ses instruments de musique qui travaillent pour lui. Ce graphisme est appelé « modèle kora » ou « modèle mon ami » (*annexe II, part.10, photo 439*).

3.3.2.12 Céramiques de Seidou Moumouni Maïga

Seidou Moumouni Maïga a suivi une formation en dessin industriel et architecture intérieure. Dans les années 1960, il travaillait comme dessinateur industriel pour l'usine ENITEX de Niamey. Au début des années 1970, il devient élève de Garba da Malam, sculpteur au Musée National du Niger. En 1974, il s'inscrit en tant que sérigraphe à un concours initié par la Corée pour suivre une formation à la KDPC (Korean Design and Packaging Center) en vue de créer une usine de céramique au Niger. Maïga fut choisi et parti pour 1 an en Corée. Il fut formé pendant six mois à la KDPC où on l'initia à la céramique et plus particulièrement au façonnage, et pendant six autres mois dans plusieurs usines de céramiques coréennes. À son retour au Niger, il travailla pour l'usine coréenne de céramique de Niamey en tant que concepteur dans les volets fabrication et décoration. Dans les années 1980, à la suite de la fermeture de l'usine il travailla en tant que designer d'ameublement à la SONIFAM. Depuis 1992, Seidou Moumouni Maïga est revenu à la céramique dans son atelier du village artisanal de Wadata à Niamey, où il confectionne des poteries à glaçure (*annexe II, part.10, photo 440*). Il est aussi formateur dans le cadre du programme NIGETECH.

Pour confectionner ces poteries très spécifiques, Maïga réalise d'abord une ébauche sur papier, puis façonne un prototype en plâtre qui servira de modèle pour le moule. S'il veut produire plusieurs pièces il crée un moule en plâtre appelé « Number One » puis réalise plusieurs moulages du « Number One » en fonction du nombre de pièces désirées. Dans ce cas il procède au coulage, c'est-à-dire qu'il remplit chaque moule avec une quantité similaire de barbotine, puis comble à la main les trous

provoqués par les bulles d'air. Mais le plus souvent Maïga pratique l'estampage c'est-à-dire qu'il remplit un moule unique d'argile pour réaliser une pièce unique. Dans les deux cas, l'objet est cuit dans un four en terre chauffé au feu de bois.

La dernière phase consiste à décorer la pièce en terre cuite en mélangeant des pigments liquides avec une matière argileuse afin de réaliser un décor émaillé. Pour confectionner les motifs, il crée d'abord un pochoir puis utilise la technique industrielle de la décalcomanie²³⁶ pour insérer le décor sur la céramique. Le décor suggère le style graphique touareg, notamment celui réalisé sur les objets en stéatite et la calligraphie chinoise, avec une large gamme chromatique (noir, blanc, rose, bleu...). De même, les objets qu'il réalise évoquent la culture coréenne et la culture nigérienne. Ainsi la forme des vases et des services à thé ou à café s'inspire des céramiques asiatiques et les boîtes rappellent celles en pierre de talc confectionnée par les forgerons kel Aïr.

3.3.2.13 Animaux en cuir poilu de la région de Niamey

Les animaux en cuir poilu ont été créés dans les années 1960 par des forgerons touareg du fleuve à l'occasion de l'une des premières manifestations de la foire agro-sylvo-pastorale du Niger instituée par Diori Hamani, premier Président de la République du Niger. Les premiers prototypes étaient en cuir poilu cousu et rembourré de morceaux de cuir dans l'idée d'imiter les peluches occidentales (*annexe II, part.10, photo 441*). Cependant la forme laissait à désirer. Les artisans tentèrent donc une autre technique, celle utilisant l'argile recouverte de cuir poilu. Cela ne fut pas totalement concluant puisque cette fois l'objet était trop fragile. Enfin, ils eurent l'idée d'en faire en bois gainé de cuir poilu, à la manière des selles de chameau (*annexe II, part.10, photo 442*). Cette technique fut reprise dans les années 1960 par un maroquinier dossolais, **Ima**. A l'aide de cette technique, il confectionnait des chevaux (*annexe II, part.10, photo 443*) qu'il déposait à la boutique du musée qui en fit la promotion auprès d'un large public. A la fin des années 1970, la figure du chameau (*annexe II, part.10, photo 444*) fût utilisée par **Al Moktar Abiou**, forgeron touareg originaire de Tillabéri qui travaillait au Centre artisanal du Musée National du Niger. Ces animaux gainés de cuir poilu sont également présents au Tchad. En effet, Delarozière évoque

²³⁶ Procédé qui consiste à transférer sur la surface à décorer des images dessinées sur papier.

dans *Jouets des enfants d'Afrique, Regards sur des merveilles d'ingéniosité* (1999) un petit chameau en bois et cuir (14 cm de long, 11 cm de haut) venu du Tchad²³⁷.

Ces objets sont réalisés aujourd'hui par un artisan du village artisanal de Dosso, par le fils d'Al Moktar Abiou au sein de la coopérative du Centre artisanal du Musée National du Niger, et par quelques forgerons touareg vivant vers Balayera dans la zone de Filingué (région de Tillabéri). Ces objets à but uniquement décoratif sont actuellement achetés par les nigériens aisés, bien plus que par les expatriés qui les trouvent « kitchs »

3.3.2.14 L'os de chameau de Doula Tahirou

La sculpture sur os était répandue en Afrique dans la confection de bijoux, notamment au Mali, grand producteur de perles dont certaines appelées « dents de chameaux » sont en os et parfois décorées de tâches de teintures réalisées à l'aide d'une technique proche du batik. Puis, avec l'émergence d'une clientèle étrangère qui apprécie tout particulièrement les objets en ivoire et l'apparition des interdictions autour de la vente de l'ivoire à la fin des années 1980, l'os fut de plus en plus utilisé dans la production d'objets destinés à satisfaire les goûts des Occidentaux.

L'initiative au Niger est venue d'un Peul originaire de la région de Tillabéri du nom de **Doula Tahirou**, dit « Monsieur Os » (*annexe II, part.10, photo 445*)²³⁸. Il a débuté comme sculpteur sur bois en 1985 au Centre artisanal du musée auprès de Garba dan Malam. L'ambassadeur d'Arabie Saoudite y était alors venu commander au Musée des chapelets en ivoire. Mais l'ivoire n'étant pas disponible, Doula Tahirou eut alors l'idée d'utiliser de l'os de chameau. En 1994, il participa à une formation NIGETECH où il apprit à sculpter la corne, technique développée à Madagascar, au Burkina-Faso ou encore au Sénégal (*annexe II, part.10, photo 446*), auprès d'un formateur Burkinabé à qui Doula apprit à tailler l'os. En 1995, il ouvrit le premier atelier de sculpture sur os de chameau au Centre des Métiers d'Art de Niamey. L'année 2000 fut florissante : il participa au FIMA auprès d'Alphadi qui lui commanda des bijoux et des ustensiles de parures en os de chameau pour son défilé. Cette même année, il eut aussi une commande de l'Université de Niamey pour la réalisation d'une statue en ciment représentant Abdou Moumouni, inventeur des panneaux solaires (*annexe II, part.10, photo 447*). Il forma également des femmes

²³⁷ Delarozière M.F., 1999, p. 21

²³⁸ Pour préserver l'unicité de ses œuvres, Doula Tahirou m'a permis de ne prendre en photo qu'une seule de ses créations en os.

handicapées à sa technique, et en 2002, la Coopérative des femmes handicapées spécialisées en os de chameau, dit aussi « Sa yo bir », ouvrit une boutique au Château I à Niamey²³⁹. Depuis 2005, Doula a été recruté pour travailler en tant que formateur au Centre technique des métiers du cuir et des peaux.

Il s'agit de la même technique que celle de la sculpture sur bois dur, et permet de réaliser le même type d'objets mais de taille réduite, en particulier les petites statuettes d'animaux, comme la famille éléphant. L'intérêt de l'utilisation de l'os est qu'il se prête également à la confection de bijoux comme les boucles d'oreilles, les pendentifs, les barrettes à cheveux, ainsi que les porte-clés ou les chausse-pieds. Doula travaille aussi avec ses collègues bijoutiers pour la réalisation de sautoirs, de perles en os ou de coupe-papiers, ainsi qu'avec les maroquiniers du CMAN pour les fermetures de sac. En 2004, il créa avec un maroquinier des chaussures en cuir ornées d'éléments en os de chameau pour le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO) de 2004.

3.3.2.15 Objets en pierre des Touareg

Les objets en pierre de talc, connus aussi sous le nom de stéatite ou pierre à savon, et les objets en serpentine, plus dure, sont très répandus sur le marché « touristique » africain (*annexe II, part.10, photo 448*). Dès la fin des années 1920, la stéatite et la serpentine étaient utilisées au Gabon dans la fabrication d'objets destinés aux colons²⁴⁰, et dans les années 1950, ces pierres étaient largement employées au Zimbabwe dans l'atelier mis en place par Mc Ewen²⁴¹ (*annexe II, part.10, photo 449*).

Au Niger, cette pierre blanche se trouve en abondance dans plusieurs gisements de l'Aïr, notamment près d'Azel, de Tchintaborak, de Téghazer et de Bélamboq²⁴², c'est-à-dire dans une zone située à vingt kilomètres au nord d'Agadez. Les forgerons d'Azel et des villages alentours commencèrent à utiliser ce matériau au milieu des années 1980, sous l'impact du père Hervé, dont il a été question à plusieurs reprises. Pour rappel, ce prêtre cherchant à appuyer les touareg de la région d'Agadez affaiblis par la grande sécheresse de 1984, demanda aux artisans touareg de la région de réaliser des objets qu'il pourrait revendre en France. Les premiers objets furent des objets en bois d'acacia. Puis les enfants trouvèrent une pierre tendre (*annexe II,*

²³⁹ Fermé en 2004 pour cause de mésentente entre les femmes et Doula Tahirou.

²⁴⁰ Mount M.W, 1973, p.42

²⁴¹ McEwen F., 1972

²⁴² Grégoire E., 1999, p.276

part.10, photo 450) dans laquelle il était très facile de sculpter. Les forgerons d’Azal commencèrent donc à reproduire en pierre les objets qu’ils réalisaient jusque-là avec du bois. Puis, voyant la demande de plus en plus forte pour les objets en pierre de talc, ils commencèrent à diversifier les genres d’animaux et réalisèrent notamment des tortues et des oiseaux dont les modèles furent repris sur des catalogues ou inventés avec l’appui de l’assistant technique, Brigitte Touchard, chargée de l’appui au contrôle qualité des produits de 1984 à 1990 dans le cadre du Service de l’Artisanat d’Agadez (SAAz).

En 1987, **Touradet Kabshan**, le vice-président de la « coopérative des artisans de l’Aïr » créée par le Service de l’Artisanat d’Agadez et **Mohamed Nailissawane**, le gérant de la boutique de la coopérative²⁴³, partirent à Niamey pour participer à une foire artisanale organisée par le président Seyni Kountché au Grand Hôtel de Niamey. C’est la « coopérative des artisans de l’Aïr » qui gagna le premier prix (50 000 FCFA) avec une tasse en pierre de talc. Suite à cette foire, Touradet s’installa en face du lycée français dans le quartier du Château I, afin de vendre les nombreux objets en pierre de talc qu’il avait ramené dans ce but. Il liquida tout son stock, car les objets en stéatite étaient une première dans la capitale. En 1988, ces artisans spécialisés dans la pierre de talc se regroupèrent spontanément par village au point de se passer des services de la coopérative artisanale du SAAz, et se chargèrent eux-mêmes de la commercialisation des produits. En 1989, **Djibrila Orolu**, forgeron d’Azal spécialisé dans la pierre de talc décida de s’installer à Niamey afin de trouver de nouveaux marchés. Il installa son atelier dans le quartier du Château I. Il y créa la coopérative des sculpteurs de pierre de talc, encore active de nos jours.

Puis, dans les années 1990, toujours dans l’optique de trouver de nouveaux marchés, des artisans de la zone d’Azal se déplacèrent par groupes de deux ou trois individus dans les grandes villes du Niger et même jusqu’à Abidjan, Lomé, Dakar et Ouagadougou, où ils furent récompensés à l’occasion d’expositions artisanales.

Depuis une quinzaine d’années, une autre pierre, déjà utilisée dans la production d’objets pour les populations locales par les artisans de la zone de Timia (Aïr) est exploitée dans la production pour Occidentaux. Il s’agit du gypse, pierre de couleur noire plus dure qui se trouve vers Amzougar dans la zone de Bilma, et près de Timia dans l’Aïr (*annexe II, part.10, photo 451*). Depuis le début des années 2000, une autre pierre a aussi été introduite toujours par les artisans de la zone de Timia, il

²⁴³ Située à Agadez dans l’enceinte de l’Hôtel de l’Aïr

s'agit de la serpentine verte, pierre tendre dont les gisements se situent au sud et au nord des Monts Bagzane (*annexe II, part.10, photo 453*).

Aujourd'hui, il existe une gamme renouvelée dont les formes s'inspirent de diverses sources. Le style épuré des figurines d'animaux (*annexe II, part.10, photos 454, 455*), des personnages des crèches de Noël (*annexe II, part.10, photos 456 457*) et des boîtes (*annexe II, part.10, photo 458*) est propre aux forgerons touareg, de même que la forme des bijoux en pierre qui imitent des pendentifs touareg en argent (*annexe II, part.10, photos 459, 460*).

La forme des petits masques (*annexe II, part.10, photo 461*) et des bustes en bas-relief (*annexe II, part.10, photo 462*) est inspirée des sculptures sur bois des pays côtiers et des figures réalisées au Musée National du Niger. Les statuettes de style « cartoon » (*annexe II, part.10, photo 463*), les coquetiers (*annexe II, part.10, photo 464*), les cendriers (*annexe II, part.10, photo 465*) ou les jeux du solitaire (*annexe II, part.10, photo 466*) reprennent les formes occidentales.

Les artisans travaillent la pierre (la stéatite, la serpentine ou le gypse) comme le bois d'acacia à l'aide d'une simple herminette, de petites scies, de limes et de papier à polir (*annexe II, part.10, photo 467*). Les décors gravés très fins et géométriques sont exécutés de la même manière que sur les bijoux. La pierre de talc est soit laissée brute, soit teinte après fumage à l'aide de charbon et d'herbes sèches, lui donnant un aspect fumé ou noir (*annexe II, part.10, photo 468*).

3.3.2.16 Du jouet à l'objet pour Occidentaux

Poupées et peluches

Les poupées sont réalisées depuis longtemps au Niger en divers matériaux récupérés (pierre, bois, tissus, épis de maïs etc.). En effet, chez les Peul, les poupées sont fabriquées d'un épi de maïs et les têtes sont faites de feuilles repliées²⁴⁴. Chez les Touareg, les poupées stéatopyges sont réalisées en tissu et en bois. Il s'agit ici de poupée de protection (*pour plus d'informations voir annexe I, pp.42-43*). Néanmoins les enfants nigériens confectionnent des poupées ludiques. Elles sont réalisées à l'aide de deux morceaux de bois attachés pour former une croix et vêtues de toutes sortes de chiffons. Ces objets existaient déjà dans les années 1940 comme le montrent les poupées d'hommes et de femmes récoltées à Tamanrasset dans les années 1940 (*annexe II, part.10, photo 469, 470*). Des poupées du même genre sont aussi

²⁴⁴ Dagan E. A., 1990, p. 42

confectionnées par les jeunes filles grhib (Sahara tunisien nord occidental). Les touristes, qui viennent admirer les dunes de sable de Merzouga dans l'est du Maroc, se voient offrir par les jeunes filles berbères contre rémunération des poupées de ce type, le plus souvent réalisées avec des armatures de roseau (*annexe II, part.10, photo 471*). Ces poupées, qui sont confectionnées par les enfants eux-mêmes pour jouer avec, passent ici du statut de jouet à celui d'objet touristique²⁴⁵.

Au Niger, je n'ai jamais été témoins de cette pratique. Par contre, dans la boutique agadézienne de Danger, Skis shop, on trouve des poupées réalisées par une femme wodabé du campement de Foudouk (*annexe II, part.10, photo 472*). Ces figurines sont confectionnées en tissu cousu, parées d'un boubou aux broderies wodabé et coiffées de fausses mèches de cheveux synthétiques utilisées pour la réalisation des coiffures féminines. Ces poupées ont commencé à être réalisées de la sorte à la suite d'une commande de Leslie Clark, artiste américaine qui a créé la fondation Nomad, galerie d'art exposant les œuvres d'artistes africains aux Etats-Unis. D'autres femmes wodabé réalisent des poupées en cuir et en tissus (*annexe II, part.10, photo 473*). Dans les deux cas, ces poupées sont produites pour le marché récent du jouet pour enfants occidentaux. Depuis quelques années au Niger, les artisans commencent à réaliser des objets pour ce marché. Plusieurs couturiers, notamment au Château I, confectionnent des peluches en tissu rembourré de mousse et de tissus, prenant la forme de girafes et d'hippopotames (*annexe II, part.10, photo 474*). La production de jouets reste cependant faible comparée à celle du Ghana (*annexe II, part.10, photo 475*) ou de l'Afrique du Sud, dont les artisans ont répondu à la demande de ce marché depuis plusieurs décennies.

On trouve aussi à Niamey des poupées en tiges de métal disposées sur un socle, habillées de costumes colorés en pagne wax qui représentent des femmes ou des hommes vaquant à leurs occupations (*annexe II, part.10, photo 476*). Ces personnages sont repris des poupées réalisées par les femmes de diverses populations du Sénégal dès les années 1970 et qui se trouvent aujourd'hui en grand nombre sur les marchés du Sénégal²⁴⁶. Au Niger, elles sont faites depuis 1992 par **Fouréra Samry** au village artisanal de Wadata. Elle a appris cette technique auprès d'un missionnaire européen. Ces poupées sont réalisées de bandes de tissu noir enroulées et collées autour d'une armature de fer. Le tissu wax est aussi utilisé pour confectionner les

²⁴⁵ Pour plus d'informations à ce sujet voir le livre de Rossie J.P., 1999 – *Toys culture and society, an anthropological approach with reference to north Africa*.

²⁴⁶ Dagan E.A., 1990, p. 59

habits. Le visage des poupées est brodé pour représenter les yeux et la bouche. Nombre d'Africains et d'expatriés les achètent comme jouets pour leurs enfants ou comme décoration, alors que les touristes se les procurent plutôt en guise de souvenir.

Les petits véhicules en fil de fer

Pour ce qui est des petits véhicules en fil de fer, ils sont à l'origine des jouets construits par les enfants qui reproduisaient les véhicules importés d'Occident qu'ils voyaient apparaître autour d'eux. Au départ, ils étaient réalisés dans des matériaux naturels, puis en fils de fer usagé, et par la suite en boîtes de conserve. On peut faire remonter la fabrication de certains de ces jouets à l'importation de leurs modèles réels dans les pays concernés. Selon Michel Massal, l'apparition de ces jouets se situerait au début des années 1950²⁴⁷.

De même que pour les poupées et du fait de leur ingéniosité, ces jouets d'enfants trouvèrent rapidement une clientèle auprès des Occidentaux. L'apparition des voitures en fil de fer sur le marché touristique nigérien remonte à la fin des années 1980. De même que Ibou Diop, un jeune dakarois cité dans *Ingénieuse Afrique* (1994)²⁴⁸ qui réalise des voitures en fils de fer recouvertes de cartons de cigarette Malboro, **Aziz Souley**, un jeune touareg d'Agadez, s'inspira des jouets en fil de fer réalisés par les enfants sous l'impact du rallye Paris-Dakar (*annexe II, part.10, photo 477*). Chaque année jusqu'en 1992, Agadez était en émoi avec l'arrivée du rallye. Aziz Souley eut donc l'idée de confectionner des petites voitures en fil de fer pour les vendre aux Occidentaux présents à Agadez pour l'occasion. Puis il les perfectionna en ajoutant pleins de petits détails comme le capot ouvrable, les amortisseurs, etc. A la suite de la rébellion, le Paris-Dakar ne faisant plus étape à Agadez et les touristes étant quasi-inexistants, Aziz Souley décida de partir pour Niamey en 1996. Il s'installa dans le quartier du Château I et se mis à fabriquer ses voitures en fil de fer qui se vendaient bien, surtout lors du passage du rallye Paris-Dakar à Niamey en 1997, puis en 2000. De ce fait d'autres eurent envie d'apprendre cette technique. C'est ainsi que Tchondiom son voisin des cases allemandes apprit en le regardant. Actuellement, les spécialistes nigériens de cette technique sont **Tchondiom, Seiné, Dissouane et Mahamadou**. Aziz, lui, s'est lancé dans le marché des antiquités.

²⁴⁷ Delarozière M.F., Massal M., 1999, p. 69

²⁴⁸ *Ingénieuse Afrique*, 1994, p. 49

Ce type de jouet est selon Delarozière particulièrement répandu à Madagascar²⁴⁹, mais on en trouve aussi en quantité au Burkina-Faso et dans les pays de la côte du golfe de Guinée. Ils sont réalisés en général dans des matériaux de récupération : fil de fer trouvé sur les grillages ou les fils barbelés, aérosols insecticides, ou encore boîtes de conserves comme celles de sardines ou de lait concentré. Au Niger, ces véhicules miniatures sont soit réalisés en fil de fer le plus souvent non-usagé, soit en bombes insecticides récupérées (*annexe II, part.10, photo 478*).

La fabrication d'un véhicule peut se décomposer en sept opérations qui se déroulent presque toujours dans le même ordre : la préparation du fil de fer, la confection de deux côtés de la carrosserie, leur assemblage, l'aménagement de l'habitacle, la réalisation et la pose des portières et des capots, celle des amortisseurs et des roues, enfin la confection des éléments qui permettent de la déplacer²⁵⁰. La technique de construction est clairement détaillée dans l'ouvrage *Jouets des enfants d'Afrique* (1999)²⁵¹.

Au départ, Aziz Souley réalisait uniquement des voitures, en particulier les Deux-chevaux, puis d'autres moyens de déplacement apparurent comme les vélos (*annexe II, part.10, photo 479*) et les motos en fil de fer. A la fin des années 1990 la production se diversifia amplement. Ainsi, en plus des véhicules miniatures, on trouve aujourd'hui des animaux et des personnages en fil de fer (chameaux, hippopotames et éléphants) (*annexe II, part.10, photo 480*) ainsi que des insectes en fil de fer et en bombe aérosol (*annexe II, part.10, photo 481*). On remarque aussi la confection d'objets utilitaires en fil de fer comme des mobiles (*annexe II, part.10, photo 482*), des range-clés (*annexe II, part.10, photo 483*), des cadre-photo (*annexe II, part.10, photo 484*), ou encore des lampes en bombe aérosol (*annexe II, part.10, photo 485*). Néanmoins la production d'objets de « récup » pour Occidentaux est beaucoup moins importante qu'au Burkina-Faso ou que sur la côte en particulier au Bénin où le principe de récupération est toujours réinventé en utilisant d'autres matériaux, comme les éléments de voiture (boulons, tiges de coffrage, ressorts, ferrailles, ..). Depuis les années 1980/90 sont réalisés avec ces ustensiles des personnages comme ceux de **Simonet Biouko**, confectionnés dans son atelier à Dakpogan et présentés lors de

²⁴⁹ Delarozière M.F., Massal M., 1999, p. 145

²⁵⁰ Delarozière M.F., Massal M., 1999, p. 89

²⁵¹ Delarozière M.F., Massal M., 1999, pp. 91-94

l'exposition « *Ingénieuses Afrique, Artisans de la récupération et du recyclage* »²⁵² ou encore ceux de **Clément Adin**, installé à Porto-Novo au Bénin et qui vient depuis 2005 régulièrement à Niamey vendre sa production (*annexe II, part.10, photo 486*).

²⁵² Au Musée de la Civilisation du Québec du 8 février au 7 août 1994

Partie II : De l'exotisme à la modernité

Maintenant qu'un historique des arts « touristiques » africains et plus spécifiquement nigériens a été développé, je m'attacherai dans cette partie essentiellement aux innovations et à leur caractère d'art « hybride », c'est-à-dire influencé par les formes et styles occidentaux. Cette influence se manifeste également dans les arts dits « traditionnels » qui se sont transformés au contact des objets occidentaux depuis la période coloniale. Néanmoins, l'influence des formes et styles occidentaux se manifeste particulièrement dans l'ensemble de la production d'art dit « touristique », de ce fait cette catégorie d'art est considérée par les spécialistes comme un « art hybride ».

Dans le chapitre 1 de cette deuxième partie, il sera donc question de l'influence formelle et stylistique occidentale à laquelle est soumis l'art dit « touristique », et de son impact sur le processus de créativité des artisans/artistes africains.

Dans le chapitre 2, j'introduirai les termes de curios et d'Afrodesign qui correspondent à des genres d'objets d'art distincts. Cette distinction est absente des écrits scientifiques à propos de l'art « touristique » AAAO¹ et permet de rendre compte qu'une partie de la production africaine, et en particulier nigérienne, rangée dans la catégorie « art touristique » n'y a pas sa place.

Enfin dans le chapitre 3, je m'attacherai à l'aspect « destiné à satisfaire les goûts des Occidentaux ». Cet aspect spécifique de l'art dit « touristique » tend à renvoyer les acheteurs africains à une sphère totalement séparée de celle des Occidentaux, comme si les goûts des uns et des autres ne pouvaient pas s'influencer, ce qui poussé à son paroxysme sous-entendrait qu'il existerait des goûts non influencés. Or, comme l'a montré P. Bourdieu dans ses travaux sur le goût, l'ethos est lié à la mode (c'est dire limité à une période historique et à une culture particulière), le goût est dans ce sens influencé. De ce point de vue, les arts dits « touristiques » en tant que catégorie d'art qui a émergé sous l'impact de l'Occident peuvent être un outil révélateur des changements culturels des sociétés africaines. Ces sociétés ont été ébranlées par la colonisation qui a entraîné des changements violents notamment au sein de la culture. Ces changements se manifestent d'un point de vue matériel par l'adoption de produits occidentaux (ou perçus comme tels) remaniés dans un nouvel environnement moderne non-occidental.

¹ Pour rappel, il existe un glossaire des principaux acronymes p. 6

Les goûts des Africains sont dans ce sens influencés par ceux des Occidentaux (et vice versa) et il n'est donc pas incompatible qu'un objet au départ destiné à satisfaire les goûts des Occidentaux satisfasse aussi ceux des Africains d'aujourd'hui.

Chapitre 1 : Quels échanges dans le processus de créativité

Comment les artisans ont-ils l'idée d'élaborer de nouveaux objets pour une clientèle étrangère ? L'échange entre les peuples est un vecteur essentiel dans le processus de créativité. Les échanges dans le cadre de ce processus participent à la transformation de la production dans la création d'innovations et l'amélioration de la qualité (du point de vue de la demande).

Dans le système de l'art dit « touristique », l'échange s'effectue par le biais de la communication (« entrer en relation »²) entre Occidentaux et Africains. Les artistes produisent pour une clientèle qui n'appartient pas à leur culture et qui a souvent des envies différentes de celles de la clientèle locale. De ce fait, les artisans et les consommateurs ne sont pas uniformément orientés vers les mêmes objets d'art. Le processus de créativité devra alors être influencé selon les termes de B. Jules-Rosette, par des « informateurs de goût » qui renseigneront les producteurs d'art touristique sur les goûts de cette nouvelle clientèle. Qui sont ces informateurs de goûts et dans quel processus de communication prennent-ils place ? Ces problématiques ont rarement été traitées dans les travaux concernant l'art « touristique » qui se concentrent généralement sur le système de production. Néanmoins, certains écrits se sont attachés à cet aspect spécifique de l'art dit « touristique », notamment les travaux de B. Jules-Rosette et B.H. Sandelowsky sur lesquels je m'appuierai pour illustrer ce chapitre.

1.1 Quelle communication dans le processus de créativité ?

Si l'on prend en considération l'article de B.H. Sandelowsky édité en 1976 à propos de l'art « touristique » dans le delta de l'Okavango au Nord du Botswana, l'absence de contact et de communication avec la clientèle occidentale a tout simplement entraîné les artisans Okavango à ne pas produire d'art dit « touristique ».

B.H. Sandelowsky précise que les sculpteurs du peuple autochtone, les Okavango avaient peu adapté leur production au marché touristique dans les années

² Baumgartner E, Ménard P., 1996, p. 184

1970. Selon lui, cela s'explique notamment par le fait qu'à cette époque³ le delta de l'Okavango était peu visité (et encore moins habité) par les « blancs » (touristes et Afrikaners). Le contact personnel avec un « blanc » était donc rare, et les Okavango avaient conscience de la présence d'un groupe dominant dans leur environnement sans l'éprouver. De ce fait, ils ne connaissaient pas bien les goûts des consommateurs « blancs » car ils ne les avaient souvent jamais rencontrés physiquement et ne réalisaient en conséquence que peu d'objets adaptés aux goûts de cette clientèle étrangère. « Bien que beaucoup d'aspects et de valeurs de la culture indigène ont été changés au contact des influences de la culture dominante, les effets sont moins importants ici qu'ils ne l'auraient été dans le cadre d'un environnement urbain, comme c'est le cas à Nairobi où le contact entre les différents groupes est à la fois plus intense et plus étendu. »⁴

Autrement dit l'influence occidentale est plus importante dans les lieux où le contact entre les autochtones et les Occidentaux est plus intense. C'est le cas dans la première zone touristique du Niger, l'Aïr, où les forgerons touareg, autochtones de la zone ont rapidement pris part au marché touristique et innové en conséquence car ils ont rencontré physiquement les nombreux Occidentaux qui se promenaient dans la zone. C'est eux qui ont toujours eu le monopole du commerce d'artisanat « touristique » dans l'Aïr au grand dam des commerçants d'objets d'art d'Agadez, car quand les touristes, revenant de leur périple dans l'Aïr, viennent passer leur dernière nuit à Agadez ils n'ont plus d'argent, car ils ont déjà tout dépensé chez les forgerons de l'Aïr!

Un autre aspect expliquant l'absence de création des sculpteurs Okavango pour le marché touristique, souligné par B.H. Sandelowsky, est leur situation culturelle et socio-économique qui ne favorisait pas les contacts avec les « blancs » (touristes ou Afrikaners). Il explique qu'à l'époque, quelques boutiques, ouvertes surtout pendant la saison touristique, se sont répandues dans une ère située le long de la rivière Okavango vers Rundu (actuelle Namibie) et vers Groofftoutein (à 25 miles de Rundu). Ces

³ La situation de nos jours a changé, car cette zone est devenue une réserve visitée par les touristes afrikaners mais aussi du reste du monde. La faune abondante de la réserve de Moremi (première portion de la zone à avoir été formellement protégée), qui compte des lions, des guépards, des hippopotames, des crocodiles et une grande variété d'oiseaux, est devenue une attraction touristique majeure. Le gouvernement du Botswana s'est engagé à maintenir le potentiel touristique du delta en jouant la carte de l'écotourisme, avec un tourisme de luxe qui limite le nombre des visiteurs pour éviter la surexploitation.

⁴ Sandelowsky B.H., 1976, p.359

boutiques étaient généralement tenues par des immigrés des pays limitrophes (Tchokwé, Kalochasi, Wanyemba...) qui vendaient des objets issus de leurs sculpteurs, prouvant qu'il y avait quand même une petite clientèle touristique susceptible d'acheter des produits artisanaux. Or selon l'auteur si les sculpteurs Okavango n'innovaient pas pour cette clientèle c'est que la plupart d'entre eux ne cherchaient pas à rentrer dans le marché de l'art touristique (sans pour autant y être opposés). Par contre les sculpteurs immigrés, plus habitués à être en contact avec les « blancs », profitaient de cette opportunité pour vendre leurs objets d'art adaptés aux goûts de cette clientèle occidentale⁵. La mise en place d'un processus de communication entre le producteur et le consommateur apparaît ici comme un vecteur essentiel du processus de créativité.

Au sein de ce processus de communication, le comportement social joue un rôle essentiel. On peut pour appuyer cette thèse citer les femmes artisanes nigériennes, qu'elles soient en ville ou en milieu rural. Elles sont comme les Okavango des artisans isolés du fait de leur comportement social. Cet aspect est particulièrement frappant chez beaucoup de familles de forgerons touareg dont les hommes travaillent et innovent pour le marché touristique, alors que les femmes, qui sont des spécialistes du cuir, continuent à produire des objets aux formes non adaptées à la clientèle occidentale, bien que les hommes tentent de vendre cette production au sein du marché touristique. Pourquoi ? Car ces femmes ne parlent souvent pas le français, ce qui les limite dans la communication avec un client occidental potentiel et ne rencontrent que rarement, directement ce type de client, entrevue laissée au soin des hommes de leur famille.

De ce fait, pour ces femmes, l'artisanat reste un code communicatif restreint, comme le souligne B. Jules-Rosette⁶ à propos des potières Bemba de Luzaka⁷. Autrement dit, les maroquinières touareg, bien que non-réfractaires à la réalisation de commandes spécifiques pour un client étranger, ne parviennent pas à adapter leur production à plus grande échelle pour un autre marché que celui pour lequel elles ont l'habitude de produire, du fait de l'absence de communication directe avec une clientèle étrangère qui pourrait comme dans le cas des forgerons touareg les inciter à créer

⁵ Sandelowsky B.H., 1976, p.357

⁶ Jules-Rosette B., 1984, p. 234

⁷ Ces potières réalisaient dans les années 1980 uniquement des objets cérémoniels sauf quand une influence extérieure les entraînait à changer le schéma de production, comme la rencontre avec le conservateur d'un musée européen venu les voir pour leur faire une commande.

d'autres produits adaptés à d'autres goûts que ceux des populations locales et dans ce cas, s'ouvrir à un nouveau marché. Il leur manque les codes esthétiques nécessaires à la création de produits adaptés aux goûts d'une clientèle qu'elles ne connaissent pas ou peu, ce qui n'est pas le cas de la clientèle autochtone avec laquelle elles communiquent ce qui leur permet de disposer des codes esthétiques nécessaires pour la satisfaire.

Ainsi dans le cadre du marché de l'art dit « touristique » pour qu'il y ait des innovations adaptées à la clientèle étrangère et dans ce sens transformation du processus de créativité, est il nécessaire que le producteur soit conscient des goûts et des envies de sa clientèle. Il apparaît que le contact direct avec la clientèle est un vecteur important de ce processus, mais cela demande au producteur d'avoir une place sociale et géographique adéquate lui permettant de rentrer en contact avec les populations étrangères.

1.2 Informateurs de goût et échanges informels

Une fois que la communication est établie entre les étrangers que sont les Occidentaux et les artisans africains, s'engage alors le processus d'échange esthétique qui peut se faire de deux manières. La plus ancienne prend place dans le cadre d'un échange informel entre le consommateur et le producteur. Depuis une vingtaine d'années, le processus d'échange esthétique prend place, plus généralement, de manière formelle c'est-à-dire dans le cadre de structures de développement qui délivrent des formations artisanales. Mais attachons nous d'abord à identifier les informateurs de goût occidental.

1.2.1 Touristes et expatriés

1.2.1.1 Touristes

Les innovations, dans leur grande majorité, ne sont en réalité pas le fait des touristes. En effet, le processus de créativité s'effectue par le biais des commandes que les expatriés sont plus à même de délivrer. Les touristes, eux, n'ont pas le temps de bien connaître les artisans sur place et n'ont pas l'habitude et le temps de passer commande. En effet, comme le souligne M. Robinson, le séjour des touristes est caractérisé par de

relativement courtes périodes de contact⁸. Les touristes achèteront, de ce fait, presque exclusivement des produits réalisés en surplus et qui ont déjà fait l'objet d'une innovation.

Parfois, il arrive qu'un touriste donne une idée à un artisan qui est prise en compte comme à la coopérative artisanale de Timia (dans l'Aïr) où les forgerons sont essentiellement en contact avec des touristes qui participent à un circuit organisé (Point Afrique, Zig-Zag, Afrique verte...). Un pendentif en serpentine représentant une gravure rupestre est né d'une idée donnée à l'un des forgerons de cette coopérative par un touriste. Comme on peut le constater auprès de l'historique des objets d'art « touristique » présenté dans la partie I, ce cas de figure est rare. L'influence des touristes s'effectue de manière sporadique sur une forme particulière mais n'a pas d'impact à long terme sur l'ensemble d'une production, sauf dans le cas des poteries et des calebasses. Dans ce cas les touristes ont eu comme impact dans le système de création, la miniaturisation des objets de formes anciennes comme les gargoulettes ou les canaris, de même pour les *korya* décorées.

C'est ici l'occasion de souligner que la création de nouveauté est un long cheminement, il ne se fait pas du jour au lendemain c'est pourquoi l'impact des touristes dans ce domaine a peu de poids. Pour que l'échange esthétique puisse exister il est nécessaire qu'un échange culturel s'établisse entre l'artisan et l'étranger, c'est à dire que s'effectue une mise en relation à long terme de l'un et l'autre leur permettant d'identifier, du moins en partie les codes socio-culturels de l'un et de l'autre. Pour le producteur, cet échange culturel lui permet notamment de comprendre les goûts esthétiques de sa clientèle puis d'adapter lui-même ces informations esthétiques dans la création d'innovations. Cet échange culturel prend du temps et il passe bien souvent par une relation d'amitié entre le producteur et « son étranger ».

1.2.1.2 Expatriés

Le processus de création des innovations par le biais des expatriés se décline sur deux niveaux. D'une part, comme dans le cas des amphores produites par les femmes du terrain des potières de Niamey il s'agit d'une commande d'un expatrié qui diffuse

⁸ Robinson M., 1999, p. 10

ensuite l'information auprès de ses amis faisant ensuite un effet boule de neige entraînant l'artisan créateur de cet objet à le produire en surplus. D'autre part, les expatriés tentent de « former » de manière informelle les artisans, c'est le cas par exemple de l'expatrié suisse Monica Gallegra qui a essayé d'initier certaines potières de Boubon à la confection d'objets adaptés aux goûts des occidentaux⁹.

Appuis des colons

Les innovations de la période coloniale naquirent souvent en réponses aux suggestions et aux encouragements des colons : administrateurs, missionnaires et militaires. Par exemple, **Abdoussalam Barka**, l'un des cordonniers du Musée a appris son métier avec son oncle à Zinder. A 16 ans il possédait son propre atelier. « Les militaires français aimaient mon travail ; bottes, sandales, réparation de semelles... Le sergent Chef Simonet m'engagea à la compagnie Militaire, et me payait par mois. C'était à l'arrivée de De Gaulle qui allait à la conférence de Brazzaville en 1945. (...) Simonet est entré en France pour un séjour de 10 ans. Je n'ai pas travaillé avec son remplaçant. A son retour nous sommes allés à Bobo en Haute Volta où j'ai formé 2 Voltaïques.. (...) Lorsqu'il est arrivé de nouveau au Niger (Niamey) il est venu me chercher à Zinder en 1962. C'est la raison pour laquelle je me suis retrouvé à Niamey. Après 4 ans il fut remplacé alors j'ai continué à travailler avec son remplaçant. Le frère de ma femme qui fut Ministre à cette époque me proposa d'aller m'installer au Musée. »¹⁰

Les exemples sont nombreux sur l'ensemble du continent. On peut citer le cas des sculptures en stéatite qui étaient produites dans le village de M'Bigou au sud-est du Gabon près de la frontière avec le Congo, dès la fin des années 1920. Selon Mount « Sept hommes qui sculptaient parfois des pipes en stéatite furent encouragés par un administrateur local français à étendre leur répertoire pour encourager le commerce touristique. En conséquence, certains objets, tels que les visages, les têtes, les animaux et les vases sont faits par ce village »¹¹ De même, certaines sculptures Achanti devinrent plus naturalistes après la commande du gouvernement anglais pour la British Empire

⁹ Seule une potière de Boubon travaille aujourd'hui avec elle.

¹⁰ Abdoussalam Barka in Saley M., 1984, p. 163

¹¹ Mount M.W., 1973, p. 48

Exhibition à Wembley en 1924, décrites par le commissionnaire Rattray (1927, p. 274). Dans le cas relaté par Cornet J. à propos des masques Songye du Zaïre de type *Tshifwebe*, c'est sur les conseils d'un commerçant européen qu'un atelier local fut établi dans les années 1940/50 dans le pays Songye. Les artistes commencèrent à « exagérer encore plus les volumes caractéristiques des masques, pour donner vie à une catégorie totalement nouvelle. Sur ce type de masque, le nez est prolongé par une crête, et la bouche et les yeux sont projetés en avant à un degré presque excessif, impliquant la création du plus extravagant et en même temps du plus séduisant profil de tout l'art d'Afrique Noire. »¹²

Les missions chrétiennes ont aussi joué un rôle primordial dans le développement de l'art dit « touristique », non seulement en encourageant la production d'œuvres pour décorer les églises, mais également par leur impact dans la création d'ateliers dont la production s'adaptait à la demande occidentale. On peut citer dès avant 1936 les objets en ébène et en ivoire réalisés au sein de la mission de Buta¹³. Ou encore les sœurs blanches qui ont appuyé des femmes de l'Atlas saharien (Algérie dans la région de Ghardaïa) à la production de tapis¹⁴. On peut aussi rappeler le cas du père Carroll au Nigeria dont il a été question dans la première partie. Cette influence des missions chrétiennes dans le processus de créativité des artisans locaux ne s'est pas limitée à la période coloniale, elle continue encore de nos jours. Par exemple, au Niger, on peut évoquer le cas du père Hervé qui après la sécheresse de 1984 a appuyé des femmes dans la production d'objets artisanaux en sparterie ainsi que celui de sœur Danielle avec les broderies de Kerboubou dont il a été question partie I.¹⁵ De même, les Occidentaux en poste dans les anciennes colonies, qui sont passés du statut de colons à celui d'expatriés, ont eux aussi continué à avoir un rôle dans la diffusion de l'information esthétique auprès des artisans locaux.

¹² Cornet J., 1975, p. 55

¹³ Vansina J., 1993, p. 588

¹⁴ Le Rumeur G., 1960, p. 162

¹⁵ A partir de 1986, ces initiatives personnelles sont rentrées dans le domaine formel avec la création du Service de l'Artisanat d'Agadez (SAAz) et l'APAS.

Appuis des expatriés

Nicole Morais, expatriée canadienne, travaille, depuis de nombreuses années dans divers projets de développement en Afrique en tant que conseillère en éducation non formelle¹⁶. Elle a rencontré les Peul Wodabé de l'association Baraka d'Agadez qui venait faire un spectacle de danse en 1998 lorsqu'elle travaillait au Burkina Faso. C'est elle qui par la suite, lors de sa venue à Agadez pour travailler dans un projet de développement, les a appuyés pour créer l'association. Elle a ensuite eu un rôle très influent dans le processus de création de nouveautés auprès de la coopérative artisanale de Baraka. C'est elle qui a incité les artisans à réaliser des colliers et des bracelets inspirés des gris-gris Wodabé, ainsi qu'à concevoir des boucles d'oreilles dont elle ramène du Québec les crochets stérilisés. Nicole Morais a été le moteur dans le processus d'adaptation des artisans de Baraka au marché touristique, qui continuent à inventer régulièrement de nouveaux produits ou styles. On peut aussi évoquer ici le rôle de professionnel dans le secteur artisanal, comme l'initiative de Jean Yves Brisot auprès de la quarantaine de forgerons de l'Atelier ou celle du jeune styliste Baptiste Bataille auprès des dix artisans de la coopérative autonome d'Ikken.

Certains touristes de long séjour¹⁷ peuvent aussi avoir un rôle dans le processus de créativité des artisans travaillant dans le secteur de l'art « touristique ». C'est le cas de Sandrine France, cinéaste qui a réalisé un documentaire sur les Wodabé entre 2002 et 2006¹⁸. Elle appuie les femmes de la coopérative de Baraka dans la réalisation de broderies adaptées sur des supports occidentaux afin de les vendre dans le cadre d'une structure française de commerce équitable. Bien qu'elle ne soit pas une expatriée à proprement parler puisque sa résidence principale se trouve en France, Sandrine France a passé assez de temps au Niger pour avoir une approche de l'artisanat nigérien et de son univers qui se rapproche de celle des expatriés, aspect qui sera développé plus en détail dans la partie III.

¹⁶ Son dernier contrat au Niger qui s'est terminé en mars 2006 pour le compte du Centre Canadien d'Etude et de Coopération Internationale (CECI) était celui d'assistante technique au village artisanal d'Agadez. Elle appuyait le bureau de la coopérative dans le domaine de la commercialisation des produits, problème crucial pour les structures artisanales du Niger.

¹⁷ Personnes qui ne résident pas dans le pays d'accueil mais qui y vient régulièrement et pendant des périodes assez longues (entre 1 et 6 mois).

¹⁸ *Kawriten ko'e meen, rassemblons nos têtes...*, film documentaire de 52 min, 2006

Ces initiatives sont à mettre en parallèle avec celle de Ulli Beier dans la création d'un Centre Artisanal à Oshogbo (Nigeria) où travaillaient des sculpteurs sur ciment formé par l'artiste S. Wenger ou à l'impact de Tom Blomefield, cultivateur de tabac de Tengenenge, (Zimbabwe, région au Nord de Harare) qui organisa dans les années 1960, un atelier de sculpture de serpentine avec des sculpteurs africains immigrés à l'aide d'un gisement qu'il avait trouvé dans sa propriété ou encore à l'initiative de M. Morin, un expatrié Français qui fût à l'origine du Centre Artisanal de Kpalimé (Togo) où furent initiées de nombreuses nouveautés dans divers domaines artistiques en particulier la sculpture sur bois¹⁹. S. Littlefield Kasfir précise que la plupart de ces informateurs de goût qu'elle désigne par les termes mécènes et courtiers sont restés de parfaits inconnus en dehors des pays où ils ont exercé. « Nous ne disposons donc que d'une poignée de cas connus, qui datent d'une période qui va de la fin du colonialisme aux premières années de l'indépendance, c'est-à-dire approximativement du milieu des années 1950 à la fin des années 1970. »²⁰

Parmi ces informateurs de goût on peut distinguer : les connaisseurs d'art dont les professeurs d'art comme P. Romain Desfossé au Zaïre (RDC), les artistes comme Suzanne Wenger au Nigeria, Baptiste Bataille au Niger, les critiques d'art comme Franck Mc Ewen en Rhodésie (Zimbabwe), et les expatriés non spécialisés dans l'art comme Nicole Morais au Niger ou Tom Blomefield en Rhodésie, dont les missionnaires comme le père Carroll au Nigeria ou le Père Hervé au Niger.

Il faut aussi souligner que dans ce contexte, le processus d'échange esthétique peut être un réel échange c'est-à-dire qu'il n'est pas unilatéral. En effet, il n'est pas rare que des expatriés s'inspirent des arts du pays où ils résident pour créer leurs propres objets. C'est le cas de Monica Aguilera dont il a été question précédemment, mais aussi de plusieurs femmes expatriées à Agadez et Niamey. Il y a de nombreux exemples dont celui de Sophie, compagne très dynamique d'un VP (*annexe II, partie 11, De*

¹⁹ En 1988, ce centre artisanal est récupéré par l'Etat togolais et devient le collège d'enseignement artistique et artisanal de Kpalimé. Ce centre artisanal, devenu une école officielle, permet d'obtenir après une formation de 3 ans deux types de diplômes : le certificat d'aptitude professionnelle artistique et artisanal dans la sculpture sur bois, le batik-peinture, le Macramé-couture et la Céramique ainsi que le certificat de qualification professionnelle dans la couture, la céramique et la sculpture. Parallèlement à l'école, le centre artisanal continue de fonctionner et les sculpteurs continuent à créer de nombreux objets qui sont exposés au sein de la boutique d'exposition et dans leur propre atelier.

²⁰ Littlefield Kasfir S., 2000, p. 67

l'exotisme à la modernité, photo 487) qui a appris la maroquinerie auprès de Maimouna Souley. Le cas de Michael est plus original. De 2002 à 2005 ce menuisier français est parti faire le tour d'Afrique de l'Ouest à vélo. Il s'initia à différentes techniques auprès des artisans qu'il rencontra tout au long de son périple. Au Niger où il s'installa près d'un an, il commença par la cordonnerie (*annexe II, part.11, photo 488*) auprès de Sidi Mahamane Lawali puis la taille de l'os et de la corne avec Doula Tahirou (*annexe II, part.11, photo 489*) au sein du Centre des métiers d'art de Niamey (CMAN). Arrivé à Agadez il s'initia à la bijouterie auprès de différents forgerons touareg de la ville (*annexe II, part. 11, photo 490*).

Pour conclure, les touristes sont loin d'être les principaux informateurs de goût dans le processus d'échange esthétique et il s'agit plus généralement d'expatriés ou du moins de personnes ayant passé assez de temps dans le pays pour connaître le milieu de l'artisanat. Le processus d'échange esthétique passe nécessairement par un échange culturel, ce dialogue prend du temps et c'est pourquoi il est difficile au touriste lambda d'y prendre part. Le fait que les touristes ne sont pas les principaux informateurs de goût met en avant la notion bancale qu'est l'« art touristique » puisque cette forme d'art est bien plus influencée par des gens qui résident ou passent du temps dans le pays que par des touristes de passage, même s'ils en sont des consommateurs non négligeables.

1.2.2 Intermédiaires commerciaux, ou comment relier l'offre et la demande

Si B. Jules-Rosette met elle aussi en avant le fait que les touristes ne sont pas les principaux informateurs de goût néanmoins elle donne ce rôle aux intermédiaires commerciaux et non aux expatriés. Selon elle, le marchand, le producteur et le consommateur créent tous trois les standards esthétiques de l'art touristique. Pour expliquer cet aspect de l'échange symbolique de l'esthétique de l'art dit « touristique », B. Jules-Rosette se base sur le fait que la communication entre les producteurs et les consommateurs dans le système de l'art touristique est indirecte puisque l'artiste rencontre rarement sa clientèle, elle en déduit que dans de nombreux cas les producteurs d'« art touristique » sont isolés des influences extérieures et ont un contact culturel limité avec les consommateurs étrangers. Ce sont dans ce cas les intermédiaires

commerciaux, c'est-à-dire les marchands africains et les grossistes occidentaux qui comblent la distance entre les consommateurs et l'artiste. De ce fait, les intermédiaires commerciaux fonctionnent comme des informateurs de goût auprès des artisans d' « art touristique » qui tentent de comprendre les envies de leurs clients. Il existe deux types d'intermédiaires commerciaux, les marchands africains et les négociants étrangers.

1.2.2.1 Les marchands africains

S. Littlefield Kasfir précise à propos des sculptures Makondé: « Elles doivent leur succès commercial à la promotion qu'en a fait Mohamed Peera, marchand de curiosités et de pierres précieuses à Dar es Salaam, qui comme Tom Blomefield en Rhodésie quelques années plus tard, a encouragé les sculpteurs à trouver leur propre voie.»²¹ Ainsi Mohamed Peera se rendant compte de l'impact que pouvait avoir ces nouvelles créations sur le marché de l'art « touristique », incita-t-il les sculpteurs Makondé à continuer dans ce sens en les informant sur la façon de perfectionner leurs œuvres pour satisfaire la clientèle occidentale.

Cet impact des commerçants africains dans le processus de créations du système de l' « art touristique » dépend de l'organisation du marché local. Ce cas de figure prend place si les artisans sont isolés (socialement ou géographiquement) des centres de vente touristique et si, de ce fait, leurs uniques débouchés sont les commerçants d'objets d'art puisque dans ce cas l'artisan ne vend pas lui-même ses produits. C'est le cas des Makondé qui « n'ont pas ou peu participé à la commercialisation – aucun colporteur Makondé n'a jamais vendu de sculptures à des touristes dans un coin de rue ou sur une plage. »²² Dans ce cas la communication entre les producteurs et les consommateurs est indirecte puisque l'artiste rencontre rarement sa clientèle, qui doit passer par le commerçant d'objet d'art. C'est alors que les intermédiaires commerciaux comblent le trou de la chaîne de communication entre les consommateurs et l'artiste et qu'ils deviennent de ce fait des informateurs de goût auprès des artisans d'art « touristique ».

²¹ Littlefield Kasfir S., 2000, p. 110

²² Littlefield Kasfir S., 2000, p. 110

Ce schéma se retrouve de nos jours au Niger dans la région du fleuve qui est peu visitée par les touristes et encore moins habitée par les expatriés²³. Les artisans de cette zone qui produisent pour le marché « touristique » passent presque automatiquement par les commerçants d'objets d'art de Niamey pour écouler leur production. C'est d'ailleurs dans cette région que les premiers antiquaires du Niger ont commencé, dans les années 1960, à prospecter pour trouver des objets destinés à leur clientèle occidentale. Les contacts entre les marchands d'art de Niamey et ces artisans sont donc anciens. Pourtant, de nos jours les artisans qui produisent des objets adaptés à la demande occidentale sont rares car ils n'ont presque jamais de contact avec cette clientèle. Ainsi comme dans l'Okavango, les artisans de la région du fleuve ont-ils très peu transformé leur art dans le but de satisfaire les goûts des Occidentaux car ils ne les connaissent pas physiquement.²⁴

Néanmoins, au Niger ce schéma où l'artisan n'a pas ou peu de contact direct avec la clientèle est rare. A l'inverse des Makondé les artistes nigériens vendent dans la plupart des cas directement aux consommateurs occidentaux. De plus, si les artisans vendent une partie de leur production aux commerçants d'objets d'art, ils vendent aussi eux-mêmes leurs créations comme les patrons forgerons du Château I, qui ne se consacrent plus qu'à la commercialisation de leurs produits. De ce fait, les commerçants au Niger n'ont que très rarement un rôle d'informateur de goût à part dans les cas suivants : auprès de Kwami Vikum dans la confection de ces instruments de musique en calebasse, des Peul de Damari dans la production des figurines en bronze, des maroquiniers du quartier Zango à Niamey, des artisans de Katako pour les calebasses « *Dendi* », de Sylla pour les bouteilles de sable²⁵.

²³ Hormis par quelques Volontaires du Progrès (volontaires français) et Peace Corps (volontaires américains).

²⁴ Les quelques produits d'artisanat d'art qui sont produits dans la zone du fleuve sont : les reproductions de Bura, les statuettes en bronze confectionnées par les artisans peul de Damari dont est issue la famille Boureima, initiatrice de ces statuettes au Musée National du Niger, et les chevaux en cuir poilu.

²⁵ Comment se passe le processus de commercialisation des objets par les commerçants africains? Prenons le cas des mini-instruments de musique. Kwami Vikum n'a pas commencé sa vie professionnelle comme artisan c'est la nécessité de trouver de l'argent qui l'a entraîné à produire ces objets et à les vendre. A 21 ans, il quitte le Togo pour chercher du travail en Guinée, puis en Mauritanie où il travaille dans un restaurant, et par la suite au Burkina Faso. Il décide de passer par le Niger pour tenter de partir en France par l'Algérie. En 1991/1992, n'étant pas parvenu à son but, il s'installe à Agadez et commence à réaliser des minis *kora* à l'aide de petites calebasses brutes pour tenter de gagner sa vie, technique apprise auprès de Sénégalais lorsqu'il était en Guinée. Puisqu'il était le seul à faire ces petits instruments décoratifs dans

Les marchands d'objets d'art ne sont donc pas toujours les principaux informateurs de goût comme le souligne B. Jules-Rosette. Ils peuvent avoir un rôle majeur si et seulement si ils possèdent le monopole du marché pour la diffusion de la production de certains artisans comme les Makondé, sinon leur rôle reste secondaire comparé à celui des expatriés qui passent régulièrement des commandes auprès des artisans en leur faisant part directement de leurs envies et de leurs goûts.

1.2.2.2 Les négociants occidentaux

Les négociants occidentaux peuvent eux aussi avoir un rôle d'informateur de goût dans le processus de création d'objets. C'est le cas des coopératives anciennes et aujourd'hui très structurées des Kamba au Kenya où « la majorité des transactions s'effectuent entre des négociants intermédiaires et de lointains consommateurs étrangers. »²⁶ Mais, pour que ce schéma existe, il faut que les grossistes occidentaux connaissent déjà l'existence d'une production innovante.

Le seul exemple évident que j'ai pu constater au Niger est celui de nouvelles formes de bijoux réalisées par les forgerons touareg du Château I depuis la fin des années 1990. C'est le cas des médaillons *agate*, *agaïcha*, *tambara* et *temfoul* qui sont issus de la réinterprétation de bijoux ou d'objets « ethnique » d'Asie. En effet, il n'est pas rare que les forgerons travaillent à l'aide de livres présentant de très belles reproductions de bijoux d'Asie, d'Afrique et d'Océanie, que leur prêtent les détaillants occidentaux qui commandent auprès d'eux pour qu'ils s'inspirent de ces objets permettant la multiplication de nouvelles formes de bijoux. Les forgerons du Château I ont créé une nouvelle dynamique entrepreneuriale en ouvrant leur production à

la ville, les commerçants, en particulier algériens, lui passaient de nombreuses commandes (de 5 à 100 kora). Puis au début de la rébellion en 1992, il partit s'installer à Tahoua, mais l'activité marchait mal car il n'y avait pas assez de clients. Il rencontra un artisan de pharmacopée ghanéenne qui lui dit qu'à Zinder il aurait plus de chance de développer son commerce. Il s'installa donc à Zinder où il vendit ses produits dans diverses places touristiques de la ville. L'activité commerciale était rentable mais à partir des années 1995, il eut moins de clients. Il partit alors à Kano au Nigeria où il put développer au mieux son activité car les commerçants haoussa de la zone lui en achetaient beaucoup. Cette année là, il rencontra Abou Miria, un commerçant d'antiquités du Petit Marché de Niamey, qui lui proposa de venir s'installer dans la capitale. C'est ce qu'il fit. Actuellement, ses instruments miniatures sont vendus exclusivement dans les boutiques de Niamey par les commerçants d'objets d'art du Château I et du Petit Marché.

²⁶ Littlefield Kasfir S., 2000, p. 105

l'exportation, comme on le verra plus en détail dans la partie III. Ainsi en voyageant les forgerons du Château I ont fait la promotion de leur artisanat auprès de détaillants français puis plus largement d'Europe. Par la suite, ces détaillants se sont eux-mêmes déplacés au Niger pour passer commande ou venir chercher des commandes de bijoux réalisées au préalable. De plus, il arrive que d'anciens expatriés travaillant dans des Organisations Non Gouvernementales (ONG) se recyclent dans le commerce comme cet ancien Peace Corps dont fait part Seligman qui passa la commande de centaine de colliers et de boucles d'oreilles pour vendre en Amérique via la Home Shopping Network²⁷. C'est ainsi qu'aujourd'hui, comme se plaisent à le dire les artisans et marchands d'art du Château I, le quartier a une renommée mondiale (dans les milieux spécialisés de la « bijouterie ethnique »).

Finalement, au départ le processus de créativité des forgerons touareg du Château I et de la zone d'Azel a été influencé par les expatriés qui ont joué un grand rôle dans la transformation des bijoux touareg à Agadez dès les années 1970, puis à partir de la fin des années 1990 les négociants européens ont participé au processus de créativité auprès des forgerons du Château I. Ce schéma est possible si et seulement si il existe déjà un marché d'art touristique connu auprès des négociants étrangers. C'est pourquoi en ce qui concerne les autres types d'art au Niger (maroquinerie, travail du bois, poterie...) se développant dans le cadre du milieu informel, c'est encore le schéma de l'influence des expatriés qui prédomine, car la majorité des productions n'est pas encore assez connue auprès des grossistes occidentaux pour qu'ils viennent passer commande.

²⁷ Seligman T.K., 2006, pp. 229

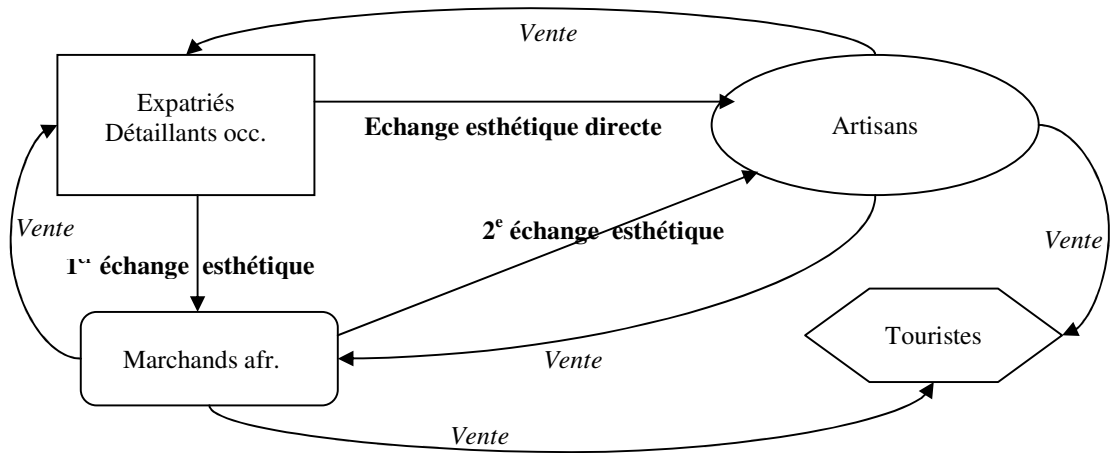


Figure 1 : Schéma des échanges esthétiques et marchands entre l'offre et la demande occidentale dans le marché de l'art « touristique »

1.3 Informateurs de goût et échanges formels

Depuis une trentaine d'années, le vecteur essentiel de créativité dans le processus d'échange esthétique est probablement la formation formelle. Ce type de formation se développa dès la période coloniale dans certains pays africains et s'accrut à partir des années 1980.

1.3.1 Appuis institutionnels dans le secteur de l'artisanat

1.3.1.1 Sous la période Coloniale

Dès le lendemain de la conquête du continent africain, les institutions coloniales se sont intéressées à l'art local, notamment dans l'élaboration de musées en Afrique. Les premiers qui virent le jour étaient en Afrique anglophone. Le Uganda Museum a officiellement ouvert à Kampala en 1908. En Tanzanie les collections de ce qui devint le National Museum of Tanzania en 1960 furent ouvertes au public dès 1937. Au Kenya le premier musée fut construit en 1910 devenu le Corydon Memorial Museum en 1929. Puis dans les années 1940/50, le Musée de Jos (1952), le Musée d'Ifé (1954), ou encore le National Museum of Ghana (1957), furent ouverts au public.

En Afrique francophone, le premier musée fondé fut en 1943 celui d'Abidjan en

Côte d'Ivoire par le sculpteur Pierre Meauzé et le gouverneur d'alors²⁸, puis le Musée d'Abomey au Dahomey (actuel Bénin) en 1944, celui de Saint Louis (Sénégal) ouvrit en 1955 et celui de Bamako (Mali) en 1951 sous le nom de Musée Soudanais²⁹. Leur conception fut pour la plupart appuyée par l'IFAN³⁰. Au Niger, dès les années 1930, la création d'un musée à Niamey est proposée par les administrateurs coloniaux : « Je crois devoir me permettre la suggestion suivante : la création à Niamey où séjournent souvent des touristes, d'une suite de musées où seraient exposés des produits locaux susceptibles d'intéresser la métropole soit comme objets d'utilité, soit comme articles de curiosité ou de collection »³¹. Cette proposition émise par le commandant de cercle de Tillabéry auprès du gouverneur du Niger fût matérialisée en 1958 avec la création du Musée National du Niger.

Alors que la politique culturelle de la Grande Bretagne dans ses colonies se centrait sur la mise en place d'institutions muséales, la métropole française s'interrogeait sur l'organisation des artisans africains et la modernisation de leurs arts. Ainsi un membre de la Confédération Générale de l'Artisanat Français explique : « l'artisan africain, facilement accessible aujourd'hui est surtout sculpteur, ou bijoutier, ou maroquinier, ou tapissier, ou potier etc.... ; ce sont ces états qu'ils convient de coordonner, d'organiser, puis partant de ces réalités, il faut créer ou donner corps à l'artisanat d'industrie – cellule de l'industrie tout court et à l'artisanat de service. C'est le but à atteindre. »³² Cette ambition ayant pour but de formaliser le secteur de l'artisanat d'art et d'appuyer les artisans dans la confection d'objets adaptés aux goûts de la métropole, a été amorcée en 1932 en Afrique francophone par un premier centre artisanal au Mali appelée la maison des artisans soudanais de Bamako.³³ Il disposait dès sa création d'une école des métiers d'art (menuiserie, ferronnerie, tissage, poterie,

²⁸ Gaudibert P., 1991, p. 150

²⁹ Devenu le Musée National du Mali en 1962.

³⁰ Institut français d'Afrique Noire créée en 1936, qui est devenue depuis l'Institut Fondamentale d'Afrique Noire.

³¹ Commandant de cercle de Tillabéry, 12 nov. 1935 – *Lettre au gouverneur du Niger*, Archives Nationales du Niger, Bureau des affaires Economiques, Correspondances avec les cercles relatives aux productions de l'artisanat

³² Confédération Générale de l'artisanat français, date inconnue – *De l'artisanat en Afrique Noire*, p. 1, Archives Nationales du Niger, dossier Bureau des affaires économiques : Correspondances avec les cercles relatives aux productions de l'artisanat

³³ Ce centre artisanal existe toujours sous le nom de Maison des Artisans.

sculpture de masque, ivoire, bijouterie, maroquinerie reliure, sellerie fine, cordonnerie). D'autres furent créés au sein des Musées comme au Musée historique d'Abomey au Bénin créé en 1944. Cet ancien centre d'art royal regroupait des artisans qui continuaient « à produire avec quelque chose du faste et de l'élégance d'antan. »³⁴

Dans le même esprit, des ateliers d'arts appliqués virent le jour à Tananarive à Madagascar dès 1929. Et en 1935 au Congo belge (Zaïre) « se constitue une "Commission de protection des arts et métiers indigènes" en même temps qu'une "Association des amis de l'art indigène", laquelle multiplia ses activités en divers lieux du pays, essaima des ateliers-écoles, promut et fit exposer en Belgique le sculpteur Mayele ainsi que le graveur suralebasse Madya, le peintre Ngoma, l'artiste Masala (dessins et ivoires), et publia la revue *Brousse*. »³⁵

1.3.1.2 Les débuts des indépendances

Bien que le Musée National de Niamey ne fût pas le premier Musée d'Afrique francophone, il fut néanmoins la première réalisation en Afrique subsaharienne d'un musée en plein air populaire et adapté au continent (sauf pour les dépenses de fonctionnement !) situé au cœur de la ville, attractif, fréquenté non seulement par les touristes mais aussi par les scolaires et les paysans nigériens³⁶ Le Musée du Niger est donc considéré comme un exemple de réussite en Afrique. Cette initiative tient à deux hommes, **Pablo Toucet**³⁷ et de **Boubou Hamane**³⁸. À cette époque, le Centre IFAN ne compte alors qu'un médiocre bâtiment. Le nouveau directeur va en lancer l'idée, mais il se heurte aussitôt au scepticisme général car ce qui avait été réalisé jusqu'à cette date dans les pays anglophones s'adaptait mal à la réalité africaine, faisant de ces musées des lieux peu visités et uniquement par les Occidentaux. Le nouveau directeur ne se laissa pas démonter par cette opposition : il disposait de sa propre expérience et avait fait un essai lors d'un séjour en Tunisie où il s'était beaucoup penché sur la psychologie du public. Il avait des idées originales et voulait créer une formule nouvelle de musée adapté au public nigérien. Les crédits qui lui ont été attribués étaient faibles. Afin

³⁴ Crowley D.J., 1970, p.47

³⁵ Gaudibert P., 1991, p. 26

³⁶ Saley M., 1984, p.89

³⁷ Coopérant de l'assistance technique française nommé directeur de l'IFAN

³⁸ Ex-directeur de l'IFAN et ex-président de l'Assemblée Nationale du Niger

d'économiser au maximum il fit lui-même les plans. Le Musée de Niamey débuta avec un unique bâtiment où étaient exposées les collections réunies par le Centre IFAN, puis la construction du Musée en plein air commença. En utilisant la main d'œuvre et les matériaux locaux, Pablo Toucet entrepris la construction des différents types d'habitat du Niger. Le gouvernement ayant pris conscience de l'importance de cet instrument d'éducation fit des efforts avec des moyens réduits pour appuyer cette initiative sous la tutelle du Ministère de l'Education Nationale, son premier tuteur³⁹. La particularité du Musée National du Niger est qu'en plus des différents pavillons d'artisanat et d'archéologie, il est flanqué d'un musée en plein air composé d'un parc zoologique, d'un jardin d'enfants, d'une piste pour les manifestations traditionnelles, d'un espace pour les différents habitats traditionnels et d'un centre artisanal qui en fait un musée vivant. En effet, dès 1958, des artisans sont embauchés pour venir pratiquer leur art au sein du musée, mais c'est en 1962 qu'un centre artisanal est officiellement ouvert. A partir de 1979, un projet ayant pour but d'utiliser au mieux les ressources du pays en réorganisant les structures organisationnelles de l'artisanat fut mis en place par le biais du Musée et un financement de la Banque Mondiale. Ce programme appelé « Centre des Métiers d'Art du Niger » aboutit à la création de deux autres centres artisanaux : le Centre des métiers d'art de Niamey et celui de Maradi, tous deux spécialisés dans les métiers du cuir, secteur artisanal le plus développé au Sud du pays. Au Niger, l'impact du musée issu de l'initiative personnelle de deux personnes, puis appuyé par le gouvernement nigérien fût décisif dans le développement de structures encadrant les artisans en milieu urbain.

Ailleurs en Afrique de l'Ouest, en 1963, sous la présidence de Nkame Nkrumah, l'ancien centre d'art royal de Kumasi a été transformé, comme celui d'Abomey, en National Cultural Center de Kumasi (Ghana) destiné à devenir un musée des arts et tradition populaire ashanti. Le National Cultural Center de Kumasi rappelle l'esprit du musée de Niamey, car en plus des nombreuses infrastructures (la bibliothèque, l'office du tourisme, un théâtre en plein air, un jardin zoologique, une salle d'exposition d'objets anciens, etc..), il regroupe divers ateliers d'artisans potiers, tisserands, forgerons, sculpteurs sur bois dont ceux spécialisés dans les tambours, teinturiers,

³⁹ Saley M., 1984, pp. 88-90

vanniers, fabricants de perles en verre. Le Sénégal fait aussi partie des premier pays d'Afrique de l'Ouest à avoir ouvert des centre artisanaux : celui de Soumbédioune à Dakar qui a ouvert ses portes dès 1961. Ici, sous les auspices du gouvernement chacun peut acheter des produits artisanaux à prix plus ou moins fixe et voir des tisserands, des fabricants de poupées et des forgerons spécialisés dans l'argent et l'or (le carat est garanti par le gouvernement), des fabricants de panier, des maroquiniers, des pyrograveurs de calebasse, des teinturiers, des sculpteurs sur bois au travail⁴⁰.

1.3.2.3 Le réveil des politiques

En Afrique anglophone, le réveil des politiques dans l'appui au secteur de l'artisanat fut rapide. Par exemple, en Ouganda l'Uganda Craft fut initié par le ministère de la culture en 1966⁴¹. En Tanzanie, la National Cottage Industry Corporation of Tanzanie fut établie en 1965 par la National Development Corporation, un corps du gouvernement chargé de la promotion des arts de Tanzanie⁴². Au Kenya, le ministère des coopératives commença à appuyer le secteur de l'artisanat à la fin des années 1970⁴³. Néanmoins, certains pays furent plus lents dans l'élaboration d'une politique centrée sur le secteur artisanal B. Jules-Rosette précise en 1984: « A la différence du Kenya avec ses coopératives assistées par le gouvernement, la Zambie n'a pas donné à ses artistes et ses artisans une aide publique égale. »⁴⁴

En Afrique francophone, si le Sénégal fait figure de pionnier⁴⁵, sous l'impact de l'écrivain et président de la république Léopold Sédar Senghor, la plupart des gouvernements africains ont commencé à s'investir dans ce domaine à partir des années 1980, comme ce fut le cas au Niger. Bien qu'en 1954 fut instaurée la Chambre de

⁴⁰ Crowley D.J., 1970, p.44

⁴¹ Von D. Miller J., 1975, p.65

⁴² Von D. Miller J., 1975, p.64

⁴³ A partir de 1977, la Kenya External Trade Authority et le Programme de Développement intégré de Machakos soutinrent la coopérative artisanale de Wamunyu (district de Machakos) dans l'organisation administrative de la structure afin de développer leur exportation. Les fonds furent récoltés auprès d'un programme mis en place par le Nordic Cooperative Project (structure scandinave), qui avait pour but de construire un bureau, une salle d'exposition et un large atelier pour la coopérative Wamunyu ; elle comptait, en 1981, 500 membres actifs. (B. Jules-Rosette, 1984, p.118)

⁴⁴ Jules-Rosette B., 1984, p. 233

⁴⁵ Dès les années 1960, il existait au Sénégal un organe institutionnel destiné à soutenir le secteur de l'artisanat qu'était l'Office Sénégalais de l'Artisanat (OSA), (Dépliant informatif sur l'Agence pour la Promotion et le Développement de l'Artisanat, agence créée au Sénégal en 2002).

Commerce d'Agriculture, d'Industrie et d'Artisanat du Niger (CCAIAN)⁴⁶ la première structure gouvernementale spécialisée dans la promotion de l'artisanat fut créée en 1987 avec le Département de la Promotion de l'Artisanat (DPA) sous la tutelle, à l'époque du Ministère du développement industriel et du commerce⁴⁷. Sa mission était « l'élaboration, la mise en œuvre et le suivi de la Politique Nationale de Développement de l'Artisanat (PNDA) élaborée en 1989 et adoptée par Ordonnance n°96-026 du 7 juillet 1992. »⁴⁸ A partir de ce moment, l'artisanat fit partie intégrante des politiques de développement socio-économique du Niger. Afin de mener à bien cette politique nationale de développement et de promotion de l'artisanat⁴⁹, la DPA fit appel à l'aide extérieure. Ayant constaté que les structures existantes ne permettaient pas de trouver des solutions aux problèmes du secteur de l'artisanat⁵⁰ elle soumit au Service Allemand de Coopération, le DED, une requête concernant l'initiation d'un projet visant à la réorganisation de l'artisanat à partir des besoins exprimés par les artisans eux-mêmes.

1.3.1.4 L'aide au développement

L'artisanat a depuis longtemps été un secteur appuyé par les acteurs occidentaux d'aide au développement dont les premiers furent les missions chrétiennes. Par exemple, le centre des handicapés de Koupéla (Burkina Faso) fut fondé en 1967 par un père blanc. De même, au Cameroun, l'organisation PRESCRAFT qui s'occupe de commercialiser des produits artisanaux vers les pays du Nord a été mise en place dans les années 1970 par l'église presbytérienne dans le Nord Est du pays⁵¹. Néanmoins à partir des années 1980 et notamment à la suite de la grande sécheresse de 1984 qui toucha de nombreux pays de la zone sahélienne, l'artisanat fut considéré, à plus grande échelle, comme vecteur de création de richesse dans le cadre d'une politique globale de développement centrée sur la lutte contre la pauvreté. Des projets de développement mutualistes (ou communautaires) dans le secteur de l'artisanat sont alors conçus et

⁴⁶ La première structure de la CCAIAN chargée du secteur artisanal, le Service de Promotion de l'artisanat (SPA) a été ouverte en 1994. (Hama H.M., 2002, p.2)

⁴⁷ A la fin des années 1990, un ministère du tourisme et de l'artisanat fut investi. (Hama H.M., 2002, p.3)

⁴⁸ Hama H.M., 2002, p. 3

⁴⁹ Mise en place du plan quinquennal (1987-1991) dont le but était notamment l'ouverture du secteur de l'artisanat aux techniques modernes et sa connection avec le secteur industriel. (Hama H.M., 2002, p.4)

⁵⁰ Pendant la période marquée par le parti unique, l'organisation de l'artisanat en groupements (syndicats, associations, coopératives) était très peu développée. (Dépliant informatif sur le DED)

⁵¹ Artisan du Monde, février 2004, pp. 146-147

financés par les organes de coopération (Service de Coopération et d'Actions Artistiques de l'Ambassade de France (SCAC), Agence Française de Développement (AFD), DED, Lux développement..., intégrant le service civil volontaire et l'assistanat technique), et les ONG occidentales (Association Française des Volontaires du Progrès (AFVP), Bureau d'Animation et de Liaison pour le Développement (BALD), CARE international...).

Au Niger, à la sécheresse de 1984 s'ajouta la crise économique consécutive à la conjoncture économique internationale mais aussi à la chute des cours de l'uranium, principale source de devises du Niger. « Cette situation a eu pour conséquences immédiates la fermeture de nombreuses entreprises et les difficultés de l'Etat à faire face aux dépenses de la Fonction Publique, notamment le traitement de ses agents. Il s'en est alors suivi de part et d'autre des vagues de compressions du personnel. Pour assurer le suivi, une grande partie des personnes qui ont été victimes de cette situation s'est versée dans l'artisanat. En ce qui concerne la sécheresse, du fait de son caractère pernicieux pendant cette période, elle a produit un véritable malaise au sein de la paysannerie : famine, renchérissement des prix des céréales, d'où un exode massif des ruraux en direction des grandes villes où beaucoup se reconvertissent en artisans »⁵². Ce fût notamment le cas de nombreux Wodabé originaires de l'Azawak (centre-ouest du Niger) dont les troupeaux avaient été décimés par la sécheresse ; ils vinrent s'installer dans la capitale et certains comme Orogé Kama et Bazo Abachi se lancèrent dans l'artisanat. Un programme d'appui dont l'objectif était de stabiliser les Peul wodabé en les incitant à commercialiser leur artisanat, appelé « artisanat peulh bororo » (1985-1986) fut piloté par l'organisme de coopération américain African Development Foundation (AFD). On peut aussi citer l'APAS du père Hervé créé en 1984 qui appuya les populations touareg de la zone d'Agadez et qui fut à l'origine du SAAz.

A partir des années 1990, la coopération entre le gouvernement nigérien (Département de la Promotion de l'Artisanat (DPA) et l'Allemagne fut à l'origine en 1989 d'une première action politique en matière de promotion de l'artisanat. Une recherche-action fût menée de juin à décembre 1988 par des experts sur la situation et les problèmes majeurs des artisans. Les résultats approuvés aboutirent à l'installation et

⁵² Hama H.M., 2002, p. 10

la réalisation du « Programme d'Appui à l'Artisanat » piloté par la GTZ⁵³ qui prit place de 1989 à 1999. Le projet intervenait dans quatre zones du Niger : les départements de Tahoua, de Tillabéry, la Commune Urbaine de Niamey et dans le département d'Agadez⁵⁴. Les groupe-cibles étaient les producteurs de l'artisanat de production et d'art et de l'artisanat de services. Le PAA intervenait dans l'assistance et le conseil à la commercialisation en participant à la promotion des produits de l'artisanat nigérien à l'intérieur (organisation d'expo-ventes au Niger) et à l'extérieur du pays (foires à l'étranger). Ce projet fut à l'origine de la création en 1994 du Service de Promotion de l'Artisanat (SPA) à la Chambre de Commerce, d'Agriculture, d'Industrie et de l'Artisanat du Niger, service toujours actif et aboutit en 1999 à la mise en place de la Fédération Nationale des Artisans du Niger (FNAN). Puis, en 1992, le secteur de l'artisanat fut soutenu par un autre organe de coopération cette fois luxembourgeois dans le cadre du programme DANI⁵⁵. Il s'agissait dans un premier temps d'appuyer la Direction de la Promotion de l'Artisanat (DPA) dans le domaine de l'organisation du secteur artisanal (mises en place de village artisanaux un peu partout dans le pays et de coopératives) et dans l'aide à la production (formation des artisans, mise à disposition d'équipement comme les machines-outils, l'accès aux crédits adaptés au besoin des artisans). En 2003, le programme DANI, qui se déroule en trois phases : DANI I 1994-1998, DANI II 1999-2003, DANI III 2003-2007, prit le relais du PAA dans le domaine de la commercialisation des produits avec le lancement de la phase trois. Actuellement, il existe plus d'une dizaine de projets dans le secteur de l'artisanat au Niger. En voici les principaux :

⁵³ Gesellschaft für technische Zusammenarbeit, c'est-à-dire la coopération technique allemande pour le développement.

⁵⁴ L'intervention du PAA a été suspendue dans la région d'Agadez vers la fin de l'année 1992 à cause de l'insécurité due à la rébellion touareg.

⁵⁵ Développement de l'Artisanat au Niger

Type de programmes de développement	Nom du projet ou de ONG local	Nom de la structure d'appui	Structure de financements	But	Action
Programmes d'appui à la formation dans le domaine de l'artisanat (utilitaire et d'art)	Programme de formation professionnelle et technique (1993)	NIGETECH (ONG locale)	FED ⁵⁶	Appui aux individus et aux artisans dans le domaine de la production artisanale d'art et utilitaire	Stage dans les établissements d'enseignement technique déjà existant
	AFOP ⁵⁷ (1999)	SCAC ⁵⁸ Ambassade de France	Ministère des affaires étrangères français	Aide aux artisans dans le domaine de la production d'objets d'artisanat d'art en cuir	Formation des maroquiniers Création du centre technique des métiers du cuir et des peaux
	Proformar / Syrène (1993)	PNUD ⁵⁹	FED	Appui conseil auprès des artisans ruraux	Aides financières
Programmes d'appui à la promotion de l'artisanat	DANI (1990) www.artisanat.equitable.niger	Lux-développement	Ministère des affaires étrangères luxembourgeois	Appui à la production (crédits, machines, ...) et à la commercialisation	Construction de 5 villages artisanaux et soutien de 5 centres artisanaux
Autres programmes touchant à l'artisanat	« Projet artisans développement » (1978) devenu en 1989 PRAHN ⁶⁰	CARITAS Niger	CIMADE-service œcuménique d'entraide ⁶¹	Appui aux personnes handicapées	Ateliers de formations qui ont entraîné diverse création de coopératives artisanales
	SAAz (1986) www.equiterre.com	APAS ⁶² (1984)	BALD ⁶³ CCFD ⁶⁴	Appui aux nomades de la zone d'Agadez à la suite de la sécheresse de 1984	Formation qualité ; vente des produits au Niger et en France

Tableau 1 : Programmes d'appui dans le domaine de l'artisanat d'art au Niger existant en 2005

Ainsi au Niger, l'artisanat est-t-il au centre de la problématique économique et sociale.

Les stratégies de réduction de la pauvreté axées sur le développement de l'artisanat se retrouvent aussi dans de nombreux autres pays africains où les

⁵⁶ Fonds Européens de Développement

⁵⁷ Appui à la Formation Professionnelle

⁵⁸ Service de Coopération et d'Actions Culturelles

⁵⁹ Programme des Nations Unies pour le Développement

⁶⁰ Projet de Réadaptation à Base Communautaire des Aveugles et Autres Personnes Handicapées

⁶¹ Comité intermouvements auprès des évacués. La mention service œcuménique d'entraide a été rajoutée par la suite.

⁶² Association Pour les Artisans du Sahel

⁶³ Bureau d'Animation et de Liaison pour le Développement. Cet organisme religieux soutient le SAAz depuis 1994.

⁶⁴ Comité Catholique Contre la Faim et pour le Développement

coopératives font désormais parties des stratégies des organismes d'aide internationale et de services civils volontaires visant à générer un revenu pour les populations rurales et celles nouvellement arrivées en ville⁶⁵. On peut citer : au Kenya le Ministère des Coopératives demanda aux Peace Corps d'assister techniquement des coopératives artisanales kamba dès le début des années 1980. Au Burkina Faso, les Bureaux artisanaux (BA) créés en 1991 sont le fruit de la coopération du Burkina Faso et de l'Allemagne avec pour pilote la GTZ comme ce fut le cas du PAA au Niger. La coopération luxembourgeoise est aussi intervenue au Burkina Faso en 2000 pour créer un village artisanal à Ouagadougou, juste à côté du site du Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO). Au Bénin, la Fédération Nationale des Artisans du Bénin, mise en place en 1991, est issue elle aussi de la coopération bilatérale du Bénin et de l'Allemagne avec la GTZ, et la création du Centre de la Promotion de l'Artisanat de Cotonou a ouvert ses portes en 1997 avec l'aide d'un financement du FED. De même, en Mauritanie, les Caisses d'Epargne et de Crédits d'Artisans (CECA) créées en 1993 sont aussi une initiative de la GTZ.

1.3.2 Impact des organismes d'appui dans le processus de créativité

Comment ces projets de développement interviennent-ils dans le processus de créativité des artisans ? En particulier par le biais de programmes de formations initiés par des ONG locales ou étrangères souvent financées par des organismes de coopérations nigéro-européennes (Union Européenne, ambassade de France...). Ces projets de développements forment les artisans soit à de nouvelles techniques, soit à de nouvelles formes adaptées aux goûts des Occidentaux souvent par l'intermédiaire d'un formateur expatrié. Par exemple, **Isle Noy**, enseignante d'art venue travailler dans une coopérative de tissage au Zimbabwe en 1984 dans le cadre du Service Civil Volontaire, dont parle Littlefield Kasfir⁶⁶. De même, **Malcolm Benjamin**, consultant des Nations Unies pour la Kenyan External Trade Authority (KETA) en appui aux coopératives Kamba au Kenya dans le domaine de la commercialisation dans les années 1980, cité par B. Jules-Rosette⁶⁷ ou encore le groupe de Peace Corps dont fait part W. Bascom qui participèrent à

⁶⁵ Littlefield Kasfir S., 2000, p. 112

⁶⁶ Littlefield Kasfir S., 2000, pp. 112-123

⁶⁷ Jules-Rosette B., 1984, p. 125

raviver la sculpture sur bois du Grassland (Cameroun)⁶⁸. Au Niger, il apparaît que quatre structures ayant recruté des assistants techniques occidentaux ont profondément influencé les artisans dans leur processus de créativité : le Centre artisanal du Musée, le Centre des métiers d'art du Niger, le Centre du Cuir et le SAAz.

1.3.2.1 Pablo Toucet au service des artisans du Musée National du Niger

Le processus de créativité des artisans du Musée National du Niger dans l'innovation de nouvelles formes adaptées aux goûts des Occidentaux a été alimenté par les commandes des expatriés qui venaient régulièrement faire leurs achats au Centre Artisanal, d'autant plus qu'il était, jusqu'à la fin des années 1970 la seule structure formelle où ils pouvaient acheter des objets en surplus et faire des commandes.

Néanmoins, le processus de créativité fut aussi influencé de manière informelle (mais au sein d'une structure formelle) par le premier directeur du Musée, le Français **Pablo Toucet**⁶⁹ qui incita les artisans du centre artisanal à créer de nouvelles formes adaptées à la demande occidentale. Prenons l'exemple de Baba Doumia, premier sculpteur sur bois du Centre artisanal du musée. Il est guinéen, a appris la sculpture au Mali et est venu monter son atelier dans la capitale du Niger à la fin des années 1950. Là, il a été repéré par P. Toucet ce qui lui a permis d'appartenir à la première génération des artisans du Centre artisanal du Musée National du Niger et de devenir le sculpteur sur bois le plus connu du pays. L'une de ses spécialités était les statuettes en bois ou en ivoire représentant des bustes de femme (Zarma, Touareg, Peul, Haoussa).

Ce sujet lui fut inspiré par Pablo Toucet, lui-même probablement influencé par les statues Kamba très en vogue à cette époque, à la suite d'une commande pour le tester avant de l'embaucher au Centre artisanal du Musée. Si l'idée du thème avait été proposée par P. Toucet, ce fut Baba Doumia qui la matérialisa dans le bois dans un style influencé par les acquis de sa formation au Mali et de sa propre expérience. Le processus de communication est ici à la base d'un lancement de sujet novateur dans le processus de créativité de Baba Doumia, qu'il adaptera en fonction de ses capacités

⁶⁸ Bascom W.R., 1976, p. 309

⁶⁹ Directeur du Musée National du Niger de 1958 à 1974. Bien que je ne dispose pas d'exemples concrets de l'impact d'Emmanuel Ferral, second directeur du Musée National du Niger, lui aussi français, il est probable qu'il eut aussi le rôle d'informateur de goût auprès des artisans du Musée, comme son prédécesseur.

techniques et de sa sensibilité personnelle. Puis, Baba Doumia participa à la diffusion de cette innovation auprès de ses apprentis nigériens dont certains adaptèrent la forme à la mode du moment et en fonction de leur acuité. Cette innovation finit par être abandonnée au profit d'autres formes et thèmes. Il faut souligner que depuis le début du XXI^e siècle chaque année des étudiants de l'Université de Boston participant à un voyage de découverte viennent apprendre pendant un ou deux mois la sculpture auprès des artisans du Musée. Là encore, le processus d'échange esthétique n'est pas unilatéral.

C'est également dans le cadre d'un processus d'échange esthétique informel, qu'au début du XX^e siècle, les artistes cubistes empruntèrent, non pas les sujets mais les formes en trois dimensions des sculptures africaines en les adaptant à des thèmes européens (les baigneuses : *Les Demoiselles d'Avignon*, portraits : *Jeune fille à la mandoline*, ...) et au support en deux dimensions de la toile. Puis, les œuvres cubistes qui renouvelèrent les canons de la présentation occidentale inspirèrent ensuite les artistes africains dans le renouvellement des formes africaines destinées à satisfaire les goûts des Occidentaux.

1.3.2.2 Jacques Périn et Claude Brillant au service des maroquiniers

Le cuir étant le domaine artisanal le plus développé au Niger et ayant un fort potentiel d'adaptation au marché occidental, plusieurs formations lui furent consacrées. Par exemple, au début des années 1980, les artisans des centres des métiers d'art de Niamey (CMAN) et de Maradi (CMAM) spécialisés dans le cuir ont pu perfectionner leur production. Au CMAN les meilleurs artisans maroquiniers issus du musée furent formés à partir de 1982 à ce qu'on appelle la « maroquinerie moderne » par l'assistant technique français **Jacques Périn**.

Le dernier projet en date ayant pour vocation de former des maroquiniers nigériens à l'adaptation de leur art au marché occidental est un projet de coopération bilatérale franco-nigérien, du nom d'Appui à la Formation Professionnelle (AFOP) qui a débuté en mars 1999⁷⁰ ; il a pour objectif principal d'améliorer le tannage et le travail du

⁷⁰ Le maître d'œuvre de ce projet est le gouvernement nigérien qui a investi l'ANAFOP (Office National de la Formation Professionnelle) dépendant du Ministère de l'Enseignement Secondaire Supérieur, de la Recherche et de la Technologie. Du côté français, c'est l'ambassade de France appuyée par le cabinet d'architecture Adobe qui participe au projet, le but étant la création de formations diplomates.

cuir auprès d'artisans et d'apprentis en les initiant à de nouvelles techniques de travail par le biais de machines-outils récentes. Un Centre Technique des Métiers du Cuir et Peaux s'est ouvert en 2004 dans l'enceinte du lycée technique Isaabéry à Niamey, qui sert de lieu de formation professionnalisante et de perfectionnement délivrés par les meilleurs artisans du CMAN. **Claude Brillant**, l'assistant technique français chargé de la formation des artisans formateurs du centre dans le contrôle qualité et la création de nouveaux designs est un ancien employé d'Hermès.

Dans le cadre de ces cours théoriques, les formateurs Jacques Périn et Claude Brillant ont eu un rôle dans le processus de création des artisans qu'ils ont instruits notamment par le biais de l'introduction de nouveaux sujets, de nouvelles formes et de nouvelles techniques.

1.3.2.3 Brigitte Touchard et Sœur Danielle au service des artisans touareg

Le Service de l'Artisanat d'Agadez (SAAz) a eu une influence capitale sur la transformation des produits de la zone d'Agadez, en particulier dans le domaine de la sparterie.

Le **Père Hervé** initiateur de cette structure commença à appuyer, par le biais de l'Association des Artisans du Sahel (APAS), les vannières touareg de la zone d'In Gall venue s'installer dans la périphérie d'Agadez (autour de l'Aéroport) lors de la sécheresse de 1984 et les bijoutiers, et tailleurs de pierre de talc touareg de la zone d'Azel. Au départ l'APAS acceptait tous les articles produits par les vannières et les autres artisans, car le but premier de l'association était de soutenir ces personnes en situation vulnérable en leur fournissant une indemnisation pour survivre, car la sécheresse avait décimé leur principale ressource : le bétail.

De fil en aiguille l'activité grandissant, l'un des soucis majeur du père Hervé fut d'obtenir des artisans qu'ils accomplissent de réels progrès du point de vue de la qualité de leurs produits. Pour cela, l'APAS fit appel à une assistante technique, **Brigitte Touchard**, une coopérante française qui travailla sur ce projet de 1986 à 1990. Elle travailla en premier lieu à la formation de trois animateurs nigériens sur le contrôle qualité.

Petit à petit, les articles jugés mal finis furent systématiquement rejetés si bien que de gros progrès furent accomplis du point de vue de leur qualité et de leur finition. Le poste de Brigitte Touchard ne concernait pas la création de nouveaux designs d'objets, néanmoins elle participa au processus d'échange esthétique auprès des artisans qu'elle appuyait dans le cadre de son travail par le biais de son rôle de conseillère au niveau de la finition.

Parallèlement, **Sœur Danielle** de la communauté religieuse des Sœurs de Jésus appuyait les brodeuses de Kerboubou dans la réalisation de nouveaux supports de broderies (sacs, nappes...) adaptés au marché occidental. Au fur et à mesure, les broderies s'affinèrent et s'inspirèrent de nouveaux modèles initiés, entre autres, par Sœur Danielle. Ici sœur Danielle intervint dans le processus de créativité des artisanes de Kerboubou par un échange esthétique basé sur la diffusion de nouvelles formes de supports mais aussi de broderies ainsi que sur la finition des produits.

Pour conclure, le processus de créativité des artisans appartenant au circuit de l'art « touristique » est principalement influencé par les échanges esthétiques réalisés dans le cadre du processus de communication qui s'établit entre les populations locales et les étrangers, même s'il arrive que les commerçants africains jouent le rôle d'informateurs de goût quand les artisans sont isolés. Dans le processus de communication direct entre les artisans locaux et les consommateurs étrangers, les échanges esthétiques sont de deux types : ils peuvent être informels et prendre place au sein d'un système de communication globale entre populations locales et résidents étrangers, c'est-à-dire par l'envie des uns et des autres de se connaître et de se comprendre. Dans ce cas l'informateur de goût est soit un novice dans le domaine artistique mais ayant une légitimité en tant que connaisseur de sa propre culture, soit un professionnel. Autrement, le processus d'échange esthétique peut être formel en prenant place dans le cadre de structures organisées ouvertes par des projets de développement bi ou multilatéraux, ou d'ONG locales, ou étrangères. Ici, les artisans sont toujours encadrés par un professionnel. Si au début de la période d'émergence de l'art « touristique » (période coloniale) l'informateur de goût type était un Occidental expatrié (colon) qui communiquait avec un artisan local de manière informelle, de nos

jours l'échange esthétique se fait de plus en plus dans un cadre formel.

1.4 Diffusion de l'information de goût

Une fois que l'information de goût de base a été donnée, celle-ci va se diffuser entre les artisans. Là encore, la diffusion de l'information de goût peut se faire sous la forme d'échanges informels ou formels. Dans les deux cas, un artisan va enseigner à d'autres son savoir acquis dans le cadre du processus de communication direct ou indirect.

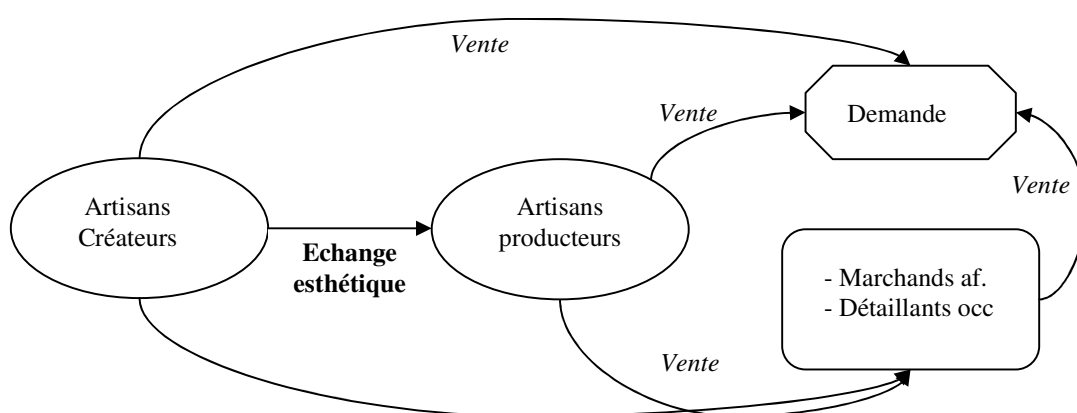


Figure 2 : Schéma des échanges esthétiques et marchands entre les artisans africains dans le marché de l'art « touristique »

1.4.1 Par les échanges informels

Les artisans peuvent diffuser les formes et les techniques qu'ils ont apprises dans le cadre de structures formelles de manière informelle. Ce fut par exemple le cas des maroquinières du Vieux Quartier d'Agadez qui enseignèrent à Maimouna Souley les nouvelles formes et techniques qu'elles avaient apprises lors de la formation du Programme de Formation Professionnelle et Technique (NIGETECH). Dans d'autres cas, les artisans peuvent diffuser l'information de manière informelle. Par exemple, le déplacement du processus de créativité entre Niamey et Agadez par le biais des patrons forgerons du Château I. Depuis la fin des années 1990 les patrons du Château I commandent régulièrement des formes spécifiques, aux jeunes de leurs familles restées dans la zone d'Azal, les incitant ensuite à créer eux même de nouvelles formes.

Il arrive aussi que la diffusion de nouvelles formes se fasse par le biais d'artistes

africains d'autres pays comme ce fut le cas pour la bijouterie filigranée diffusée par des artisans sénégalais. Le cas récent de **Francis Anaye**, dit **Mundama**, est également à souligner. Mundama est un artiste camerounais qui utilise diverses techniques : la peinture, la sculpture, la teinture. Pendant plusieurs années il a été artiste d'Etat au Cameroun mais en 2003 il dut quitter son pays pour des raisons politiques. Après un long périple⁷¹, Mundama arrive à Agadez en février 2006. Il décida après avoir rencontré la présidente d'une association de jeunes filles de mettre en place un atelier de teinture pour les jeunes filles membres de cette association (*annexe II, part.11, photos 491, 492*), afin de leur apprendre les différentes techniques de teintures. Cet atelier ouvrit en mars 2006 et en mai, Mundama et la dizaine de jeunes filles ayant participé à l'atelier organisèrent un défilé de mode et une exposition des produits teintés qu'ils avaient réalisés pendant l'atelier à la Maison des jeunes et de la culture d'Agadez. Actuellement, sur la dizaine de jeunes filles qui ont participé à cette formation seules quelques unes continuent à pratiquer la teinture de manière informelle. Toujours est-il que Mundama a importé une technique artisanale à Agadez et a été un diffuseur de l'information de goût auprès d'un groupe de jeunes filles nigériennes.

1.4.2 Par les échanges formels

Le processus de diffusion de l'information de goût peut aussi se faire à l'aide d'une formation formelle. Dans ce cas, la connaissance artisanale est transmise par des formateurs africains spécialisés dans une technique artisanale (qui l'ont eux-mêmes apprise d'un artisan occidental ou africain), qui travaillent dans le cadre de projets de développement. Ils diffusent ainsi leur savoir faire auprès des personnes participant au programme de formation. Au Niger il existe trois programmes de formations dynamiques qui permettent aux artisans de se spécialiser à de nouvelles techniques ou

⁷¹ Il partit en 2003 du Cameroun avec l'un de ces apprentis d'origine nigérienne, tout d'abord au Nigeria où il demeura un an, notamment à Kano, et exposa au Centre Culturel Français. Puis, il arriva à Birni N'Konni au Niger en 2004 où il résida quelques mois, et où il se sépara de son apprenti nigérien qui voulait retourner à Tahoua, sa ville natale. Mundama continua alors son périple jusqu'à Niamey. Là, il retrouva un autre apprenti nigérien, Rabiou, qui possède maintenant un atelier au village artisanal de Wadata où il réalise des bijoux et décors en noix de coco gravés, technique initiée par Mundama. Mudama résida quelques mois dans la capitale nigérienne, dans un bidonville situé dans le quartier du Plateau II, à côté du Château I. Là, il mit en place un projet artistique regroupant des musiciens, des acteurs, des peintres et des sculpteurs. Au sein de ce bidonville, fut organisés une exposition et un spectacle, lors des jeux de la francophonie en 2005.

de s'initier à d'autres domaines artisanaux.

1.4.2.1 Les formations DANI

Le projet de développement de l'artisanat (DANI) a été lancé en 1993 avec l'ouverture du village artisanal de Wadata à Niamey, puis, depuis la fin de 1996, il intervient dans les zones de Dosso, Maradi, Dakoro, Tahoua, Zinder, et Agadez. Les groupe-cibles du projet sont les producteurs de l'artisanat d'art dont la production est essentiellement orientée vers la demande occidentale.

Les plus de 3000 artisans faisant partie des coopératives (ou union) des villages artisanaux du Niger appuyés par le programme DANI⁷² peuvent participer à des formations de perfectionnement dans leur domaine artisanal ou dans d'autres domaines artisanaux. Ces formations ont comme objectif «de valoriser et d'améliorer la production traditionnelle et de répondre aux exigences d'un marché de plus en plus mondialisé. »⁷³

Entre 2001 et 2002, plus de 3000 artisans, appartenant aux 13 coopératives et unions des coopératives appuyées par DANI, ont suivi ce type de formations. Ces sessions de formations et de perfectionnement continues sont le plus souvent assurées par un expert local issu du monde des artisans⁷⁴. Ainsi **Abdou Amaté**, forgeron bijoutier, petit-fils de Mohamed Koumama et président du village artisanal d'Agadez est formateur dans le cadre du programme DANI. DANI facilite aussi les échanges entre les artisans des villages artisanaux des autres pays, en particulier avec ceux du Burkina-Faso comme c'est le cas dans la formation du cuir pyrogravé ou celle de la taille de la

⁷² - Le village artisanal de Wadata à Niamey, construit en 1992, et inauguré en 1994

- Le complexe artisanal de Dosso inauguré en 1996

- Le village artisanal de Dakoro inauguré en 1997

- Le centre Artisanal des Métiers d'Art de Maradi, laissé à l'abandon depuis le début des années 1990, réhabilité et appuyé par DANI depuis 1997.

- Le centre Artisanal de Tahoua, construit dans les années 1980 par des volontaires allemands, réhabilité, et appuyé par DANI depuis 1997.

- Le village artisanal Palami de Zinder inauguré en 1998

- Le village artisanal d'Agadez, créé par les artisans d'Agadez avec les financements de l'OPEP au milieu des années 1990, réhabilité, et appuyé par DANI depuis 1999

- Le CMAN, construit depuis le début des années 80, appuyé par DANI à partir de 2000

- Le Centre artisanal du Musée National de Niamey, créé en 1958, appuyé par DANI à partir de 2000.

- Ainsi que trois tanneries

⁷³ Lux-développement-DANI, 2002, p.11

⁷⁴ Lux-développement-DANI, juin 2003, p. 4

corne à laquelle a participé Doula Tahirou.

1.4.2.2 Les formations NIGETECH

Le Programme de Formation Professionnelle et Technique piloté par la NIGETECH est un programme de coopération multilatérale (FED), qui a commencé en 1993. Il met en place des formations au niveau national (près de 250) pour les artisans, les patrons, les ouvriers et apprentis des Petites et Moyenne Entreprises, les chercheurs d'emploi et les créateurs d'entreprises artisanales, afin d'améliorer la qualité des produits et du savoir-faire des producteurs. C'est le cas des teinturières de Madaoua qui ont suivi cette formation, de même que les membres des groupements féminins de maroquinières du vieux quartier d'Agadez pour adapter leur production, ou encore **Mariama Moua** l'une des chefs d'atelier de batik décoratif au Village Artisanal d'Agadez.

Le projet NIGETECH regroupe une soixantaine de formateurs vacataires pour la plupart nigériens. On trouve parmi les formateurs, **Doula Tahirou**, pour la taille de l'os de chameau, **Seidou Moumouni Maiga** pour la poterie « coréenne ». Il s'agit d'artisans travaillant dans les structures artisanales appuyées par le programme DANI.

Ce type de formation n'est pas une spécificité nigérienne, il se développe un peu partout en Afrique par exemple au Burkina Faso, il existe aussi un programme de formation du type NIGETECH appelé Cellule d'Appui à la Formation Professionnelle (CAFP) qui dispose de 200 formateurs dans divers domaines artisanaux.

1.4.2.3 Les formations du CCFN

Dans le domaine de ce que les Occidentaux appellent les beaux arts le Centre Culturel Franco-Nigérien (CCFN)⁷⁵ joue un rôle essentiel dans l'échange entre les artistes des différents pays africains dans le cadre d'ateliers d'artistes.

Le CCFN est une institution binationale qui a pour vocation de diffuser la culture française et francophone sous toutes ses formes et de promouvoir l'expression artistique et culturelle contemporaine du Niger (musique, danse, théâtre, arts plastiques,

⁷⁵ Le CCFN, placé sous la double tutelle du ministère nigérien chargé de la culture et du ministère français des affaires étrangères est administré par un conseil paritaire.

photographie, cinéma, écriture...) par la formation et la professionnalisation de ses acteurs et le soutien à la création. Il apporte son concours aux grandes manifestations culturelles du Niger⁷⁶. Il est aussi l'opérateur du projet FSP « Appui à la professionnalisation des acteurs culturels du Niger ». Ainsi existe-t-il au Centre Culturel Franco Nigérien, un village d'artistes⁷⁷ où prennent place de nombreux échanges entre les artistes nigériens, africains et européens. Par exemple, les ateliers de Design made in Africa qui se déroulèrent en mai 2005 ont permis à un designer burkinabé d'initier des artisans nigériens des villages artisanaux à de nouvelles formes d'objets.

Pour conclure, la diffusion de l'information de goût dans le cadre du processus d'échange esthétique entre les artisans africains se fait elle aussi soit de manière formelle, soit de manière informelle, c'est-à-dire dans le cadre d'une structure qui cherche à être le vecteur de la diffusion de l'information de goût. De même que dans le processus d'échange esthétique entre populations locales et expatriés, la diffusion de l'information de goût entre les artisans africains était essentiellement informelle au début de la période d'émergence de l'art « touristique » (période coloniale) alors que de nos jours elle se fait de plus en plus dans un cadre formel.

1.5 L'impact des échanges sur l'esthétique et sur la qualité

L'impact du processus d'échange esthétique sur le processus de créativité se manifeste sur trois plans : la transformation de la qualité, la création de nouvelles formes et l'introduction de nouveaux styles.

1.5.1 Autre qualité

Dans le domaine de la qualité, l'échange esthétique se manifeste dans le contrôle qualité. Ce contrôle se situe à deux niveaux : dans le choix de matériaux et intrants, par

⁷⁶ Telles que les rencontres internationales du théâtre itinérant du Niger (Les Pilotobe(s) mars 2005), le concours scène ouverte rap (juillet-août 2005), le festival de conte « Gatan-Gatan » (septembre 2005), le festival international du film d'environnement (FIFEN, novembre 2005), le festival international de la mode africaine (FIMA), etc.

⁷⁷ Ils bénéficient d'un espace conséquent un complexe en construction sans bois comprenant une paillote de répétition fermée de 50 m², et un bâtiment comprenant cinq chambres et salles d'eau permettant l'hébergement de douze personnes (artistes en résidence ou étudiants en cession de formation).

exemple dans le domaine de la bijouterie, les expatriés ont eu comme impact d'inciter les forgerons touareg à utiliser de l'argent et non du nickel, et dans la finition, qui dans le contexte de l'artisanat peut se comprendre comme étant l'accomplissement des dernières tâches qui permettent de rendre plus esthétique un produit⁷⁸. On peut citer l'exemple de Brigitte Touchard, qui lorsqu'elle était assistante technique du SAAz, s'aperçut qu'en frottant la pierre de talc, celle-ci brillait, ce qui incita les forgerons avec lesquels elle travaillait à en faire de même.

L'exemple le plus révélateur au Niger mettant en avant l'impact du contrôle qualité sur les produits d'un secteur artisanal est celui des cuirs et des peaux. Afin d'obtenir une matière première de qualité (du point de vue occidental), le secteur de la tannerie a fait l'objet de l'appui de nombreux projets de développement, notamment à la tannerie de Gamkallé de Niamey. Cet appui est visible à deux niveaux : l'investissement dans des machines modernes permettant une finition des peaux plus rapide et plus efficace et la formation de tanneurs à ces nouvelles machines auprès d'un assistant technique.

La tannerie de Gamkallé existe depuis l'époque coloniale, elle a été organisée en coopérative en 1996 dans le cadre du programme DANI et est devenue une tannerie semi-moderne, où les techniques de préparation se font « à l'ancienne ». Elle offre l'avantage de bassins en béton de grandes contenances construits en série sur des aires cimentées, sous hangars, avec eau courante, fosse de récupération des eaux usées et douches pour les tanneurs. Des aires cimentées de séchage sont aussi sous hangars. Cette tannerie est aussi équipée, depuis 2000, d'une mécanotheque avec des machines permettant d'améliorer les opérations de finition. Les utilisateurs structurés en coopératives versent une contribution régulière pour supporter les frais occasionnés par l'utilisation de l'eau, d'électricité et de gardiennage⁷⁹. La modernisation de la tannerie de Gamkallé n'est pas une exception au Niger. En effet, dans de nombreux centres artisanaux, en particulier à Niamey et à Agadez, l'acquisition de nouveaux outils dans les mécanotheques⁸⁰ permet un travail plus précis et mieux fini notamment dans la

⁷⁸ Hama H.M., 2002, p.54

⁷⁹ Adamou A., 2001, p. 33

⁸⁰ Ateliers équipés de machines modernes onéreuses comme les balances, laminoirs, tréfileuses, machines à coudre industrielles, machines à surfiler, machines électriques à polir...Les artisans des centres

bijouterie.

A partir de 1999, en plus des apports technologiques, le projet AFOP mis à disposition des tanneurs de Gamkallé une assistante technique française, Céline. Alors que Claude Brillant s'occupait surtout de l'aspect esthétique des œuvres produites au sein du Centre technique des métiers du cuir et des peaux, Céline s'occupait du contrôle qualité dans la le tannage des peaux. Ainsi dans le cadre de ce projet de coopération franco-nigérien a-t-on voulu que « la tannerie de Gamkallé regroupe des artisans formés aux dernières techniques modernes »⁸¹ afin d'améliorer la qualité du tannage du point de vue occidental.

L'échange esthétique au niveau de l'amélioration de la qualité dans le processus de communication entre Occidentaux et Nigériens se fait donc soit par l'intermédiaire de nouvelles technologies, soit par celui de personnes disposant des formations pour apprendre aux artisans à se servir des nouvelles machines permettant d'optimiser la finition des matières premières et de produits finis.

1.5.2 Autres formes

Les informateurs de goût ont aussi un impact sur l'innovation de nouvelles formes ou de nouvelles techniques. Graburn en donne un exemple à propos du peuple Naskapi-Cree de la Great Whale River et de la Eastern James Bay au Canada. Les indiens Cree ont souffert de la comparaison que firent les consommateurs canadiens de leurs objets en pierres à savon avec ceux déjà reconnus de leurs voisins, les Eskimos. Les tentatives des indiens Cree pour vendre leurs pierres à savon gravées furent alors un échec. De ce fait, le personnel de la fédération des coopératives du Nouveau Québec inventa un nouveau genre d'objets en bois local peint sous le nom de « Cree Craft » qui fût vendu à un prix inférieur que celui pratiqué par les Eskimos pour leur objets en pierre à savon. Bien que cette tentative fut un échec, il n'en reste pas moins que l'impact des membres de la fédération des coopératives du Nouveau Québec a entraîné la création d'un nouveau genre d'objets inconnus auparavant des indiens Cree. De même, Jean François Astoury dirigea un stage de Design initié par le programme culturel

artisans payent 25FCFA ou 50FCFA à chaque entrée dans la mécanothèque pour utiliser ces machines à usage collectif.

⁸¹ Dépliant informatif sur la tannerie de Gamkallé, émis par DANI

régional Bantu et financé par le FED. Ce designer toulousain diplômé de l'école Boule à enseigné à treize artisans d'Afrique centrale et australe (Gabon, Zambie, Centrafrique, Sao Tomé, Guinée équatoriale, Cameroun) à maîtriser les étapes et les éléments indispensables à la création d'une ligne de produits appelée, ici, *Bumba*⁸². Au Niger, on peut citer Claude Brillant au Centre technique des métiers du cuir et des peaux ou Jacques Périn au Centre des métiers d'art de Niamey qui sont aussi à l'origine de nouvelles formes de sacs. Ou encore, plus modestement, Nicole Morais, lorsqu'elle était assistant technique au village artisanal d'Agadez donna l'idée aux forgerons de cette structure de créer des marque-pages en argent qu'elle avait elle-même vus dans un livre.

L'introduction de nouvelles techniques est aussi une conséquence des échanges entre les artisans et les informateurs de goût. Par exemple, Suzanne Wenger a introduit des techniques qui n'avaient aucun rapport avec celles des sculpteurs Yoruba à Oshogbo comme la sculpture en banco recouvert de ciment. De même que la sculpture sur pierre dans l'atelier mis en place par l'artiste Mc Ewen en Rhodésie (Zimbabwe) ou encore la peinture sur toile dans l'atelier du professeur d'art belge Pierre Romain Desfossé en République Démocratique du Congo⁸³.

Au Niger, ce sont plutôt les diffuseurs de l'information de goût qui ont introduit de nouvelle technique. En effet, la technique de la gainerie a été amenée par des artisans maliens, la bijouterie filigranée par des artisans sénégalais, le fer forgé par des artisans béninois⁸⁴. Puis, dans ce processus de diffusion de l'information de goût, des innovations techniques peuvent être introduites comme pour les objets gainés du Niger sur lesquels les artisans du Centre des métiers d'art de Niamey ont eut l'idée de réaliser des motifs en cuir repoussé, spécialité touareg du Nord Niger donnant alors à ces objets un cachet nigérien.

B. Jules-Rosette précise : « Bien que l'esthétique et la qualité soient liées, le contrôle qualité est pourtant une réponse directe à la demande du marché. D'où le fait que les principes ethnoesthétiques utilisés par les artistes pour évaluer leur propre travail et pour évaluer sa qualité se réfèrent à des chemins reliés mais différents qui doivent

⁸² Document informatif : *Bumba, une collection de produits artisanaux*, p. 2

⁸³ Cet atelier, appelé le « Hangar », a été mis en place en 1953 à Elisabethville (actuellement, Lumumbashi).

⁸⁴ A l'inverse, la bijouterie touareg a été introduite par des forgerons de Tahoua au village artisanal de Ouagadougou.

être soulignés. »⁸⁵ En effet, pour reprendre l'exemple du cuir nigérien, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les maroquiniers et cordonniers éprouvent des difficultés à se ravitailler en cuirs et peaux de bonne qualité sur le marché local, alors même que le Niger est réputé être un grand producteur⁸⁶. Pour les maroquinières touareg et les cordonniers haoussa, un cuir de bonne qualité est un cuir qui sent car cela prouve qu'il est neuf. Ce qui n'est pas le point de vue des Occidentaux ! Si un artiste est informé sur cette particularité occidentale, il va tenter de trouver du cuir qui ne sent pas pour ces clients occidentaux, mais est ce qu'un cuir qui ne sent pas pour un nigériens est un cuir qui ne sent pas pour un français ? Ce critère de qualité occidental est très difficile à comprendre pour un maroquinier Nigérien, de même que pour un tanneur qui est familiarisé avec les canons esthétiques et de qualité de sa propre culture. Il en découle des difficultés d'approvisionnement pour les artisans en matières premières de qualité du point de vue occidental.

1.5.3 Autres styles

La création de nouvelles formes est intimement liée à celle de nouveau style. En conclusion de son article *Changing African Art* (1976), W. Bascom écrit : « De nouveaux genres ont été créés, (...) en réponse à la stimulation des expatriés et à travers la créativité individuelle des artistes africains travaillant pour ces nouveaux patrons. »⁸⁷ Ces nouveaux styles qui concernent principalement les œuvres figuratives peuvent se classer chronologiquement et géographiquement en trois types : le Naturalisme, le Grotesque et le style « Moderne ».

1.5.3.1 Naturalisme

Au départ, la mode des curios africains était dans un style naturaliste, « conforme aux lois de la nature ». En effet, dans la grande majorité des cas les Occidentaux jugeaient une œuvre d'art en premier lieu d'après sa ressemblance avec la réalité. Ainsi n'est-il pas surprenant que les premières sculptures appréciées par ce public ont été dans

⁸⁵ Jules-Rosette B., 1984, p. 204

⁸⁶ Hama H.M., 2002, p. 51

⁸⁷ Bascom W.R., 1976, p. 319

le style plutôt naturaliste du Bénin, des Baoulé et des Fang⁸⁸, et que beaucoup de touristes européens et américains préféraient les innovations dans le style des statuettes zoomorphes et anthropomorphes des Kamba. Encore aujourd'hui on trouve des articles naturalistes en grande quantité en Afrique de l'Ouest, par exemple, au Burkina Faso, dans les représentations de vie quotidienne illustrées sur les batiks ou les personnages en bronze, ou dans les sculptures sur bois du Bénin représentant des lutteurs ou des femmes vendeuses de fromage, ou encore dans les innombrables bustes en bois rouge ou en ébène représentant des femmes africaines qu'on voit partout en Afrique de l'Ouest.

Le naturalisme n'est pas une spécificité de l'art dit touristique. Comme le souligne P. Gaudibert à propos de la peinture et de la sculpture contemporaine : « Les premiers temps de l'introduction des techniques et modèles occidentaux ont répandu quantité d'imitations de l'art européen académique, des mimétismes dans une optique d'assimilation, et un contexte du reflet du goût conservateur des colons, missionnaires et artistes blancs. Ce furent d'abord les portraits naturalistes (...), puis des paysages (...) traités également dans un style naturaliste conventionnel, souvent idéalisés et décoratifs. »⁸⁹ En effet, ce style se retrouve dans de nombreuses œuvres académiques de la première moitié du XXe siècle, notamment dans celles de l'artiste nigérian Aina Onabolu (1882-1963), le premier Nigérian qui ait reçu en art (en peinture plus précisément) une formation technique de base européenne. La tradition visuelle qu'Onabolu s'approprie par sa formation et explore ensuite dans sa production est celle de la ressemblance au sujet. Ce naturalisme n'était pas courant en Afrique à cette époque où le chevalet faisait son apparition, préfiguration de grands changements qui allaient affecter les sociétés nigérianes au cours de la période coloniale. De même, dans les tableaux historiques et de batailles d'un autre artiste nigérian : Woulalid Diallo (né en 1927) et aussi au Ghana dans les œuvres du sculpteur Kofi Antubam (1922-1964) ou encore dans les paysages à l'aquarelle de l'artiste angolais Mendès Ribeiro, au Tchad dans les paysages de Léopold et de Lazare, à Sao-Tomé dans les œuvres de Laya...⁹⁰

⁸⁸ Bascom W., 1976, p. 314

⁸⁹ Gaudibert P., 1991, pp. 24-25

⁹⁰ Gaudibert P., 1991, p.25

1.5.3.2 Grotesque et style « moderne »

Depuis quelques décennies, et grâce aux artistes Modernes (cubistes, fauves, expressionnistes allemands...) des formes d'art moins naturalistes sont aussi appréciées des Européens. La deuxième tendance fut ainsi celle du grotesque qui exacerbe l'expressivité du corps et du visage dans la continuité des expressionnistes allemands. L'exemple le plus évident est celui des *Shetani* des Makondé (*annexe II, part 11, photo 493*). « Ils reflètent les idées préconçues des Européens concernant la sauvagerie ou la force des sculptures africaines ainsi que l'influence des expressionnistes allemands sur les goûts artistiques européens »⁹¹. C'est aussi le style « grotesque » qui ressort dans les statuettes en bois océaniques représentant un homme à la face allongée et agressive qu'on retrouve dans beaucoup de boutiques « ethniques » en France.

Parallèlement une autre tendance, le style « moderne », est née sous l'impact des artistes d'avant-garde français. C'est ce style qui a prédominé sur le grotesque en Afrique de l'Ouest. Ce style prend trois formes inspirées des mouvements artistiques modernes du début du XXe siècle : les formes géométriques des premières œuvres du cubisme analytique, les élongations à la manière de Giacometti, et des formes dépouillées rappelant les œuvres de Brancusi. Dans les productions d'art « touristique » africaines, on les retrouve par exemple dans les objets en pierre du Zimbabwe de l'atelier de Mc Ewen (*annexe II, part 11, photo 494*), dans les masques « modernes » (*annexe II, part 11, photo 495*) du Ghana, les batiks burkinabées représentant des personnages longilignes voire zigzagants (*annexe II, part 11, photo 496*), ou encore les « Beauté de la femme béninoise » en bois (*annexe II, part 11, photo 497*). Au Niger, la tendance moderniste se manifeste dans les batiks qui représentent des Touareg stylisés dont le style se retrouve dans le domaine de la forge avec les statues de méharistes en bronze.

De même que pour le style naturaliste, le grotesque et le style « moderne » ont abondamment été récupérés par les artistes d'art académique. Ainsi, selon Littlefield Kasfir : « Picasso représente un symbole universel pour de nombreux artistes africains. Le peintre soudanais Ibrahim El Salahi dit s'être inspiré du cubisme pour déconstruire et reconstruire la calligraphie soudanaise. Au Sénégal, dans les années 60, le poète et

⁹¹ Bascom W.R., 1976, p. 314

président Léopold Senghor tentait de convaincre les élèves de l'Ecole des Beaux Arts que Picasso était le meilleur modèle à suivre parce qu'il avait contribué à inventer le modernisme tout en préservant son identité culturelle andalouse. A la Makerere Art School en Ouganda, cette médiation s'est effectuée plus récemment à travers l'influence d'artistes-enseignants, tel Francis Nnaggenda, qui, formé en Europe, a continué à se poser certains problèmes soulevés à l'origine par Picasso et Braque et le cubisme analytique. Ces problématiques ont été traitées à nouveau près d'un siècle plus tard par les étudiants de Nnaggenda et sont manifestes dans leurs œuvres.»⁹² Les exemples sont multiples et variés, et on peut aussi citer les œuvres de la société d'art nigérian Zaria. « En ce sens, comme le remarque Amselle, on peut se demander si les prophètes de l'art africain – comme de l'art aborigène australien – ne sont pas en train d'opérer un véritable transfert d'imputation en reportant l'investissement magique de l'art nègre opéré par Picasso sur l'art contemporain africain, à moins que les artistes d'Afrique ne soient en train eux-mêmes, ainsi que beaucoup d'indices le laissent pressentir, se réapproprier le regard porté par Picasso sur l'art tribal africain. L'auteur des "Demoiselles d'Avignon" serait-il devenu le fétiche des artistes africains contemporains ? »⁹³

Les styles naturalistes, grotesques et « modernes » représentent donc une réalité contemporaine des styles africains qui s'inspirent de genres « démodés » dans le milieu « savant » occidental et reflètent la mode des arts actuels africains.

Ainsi, l'impact des Occidentaux dans le processus de créativité des artisans/artistes africains travaillant dans le secteur de l'art dit « touristique » tend à accroître les innovations et la qualité des produits (du point de vue occidental) car le marché occidental est demandeur de produits originaux et bien finis. Comme le souligne Claude Brilliant à propos de la maroquinerie nigérienne, le but de projets de développement de l'artisanat comme l'AFOP est d'arriver à produire des produits « d'une grande qualité, prouver à l'extérieur que l'on en est capable. Il faut les commercialiser en leur donnant un cachet nigérien, une sorte de labellisation, un savoir

⁹² Littlefield Kasfir S., 1999, p. 128

⁹³ Amselle J.L., 2005, p. 111

faire, de belles finitions. Il faut que tout soit impeccable»⁹⁴. C'est dans cette même logique que les artisans qui sont choisis pour travailler dans certains centres artisanaux, structures généralement mises en place par les organismes de coopération ou ONG occidentales, le sont pour leurs compétences techniques. Ce fut notamment le cas au Centre artisanal du Musée pour lequel Pablo Toucet traversa tout le pays afin de trouver les artisans les plus réputés dans chaque région, quête poursuivie par son successeur E. Ferral : « Il nous a fallu plusieurs années de travail assidu pour arriver à une telle réussite. Nous avons d'abord posé comme condition essentielle, la sélection des meilleurs artisans pour assurer une production de haute qualité ». ⁹⁵

⁹⁴ Claude Brillant in *Le renouveau de la filière cuir au Niger, Association de Formation professionnelle*, dimanche 10 novembre 2002, site internet Afrik.com, consulté le 12 janvier 2006

⁹⁵ E. Ferral in Saley M., 1984, p. 141

Chapitre 2 : De l'art « touristique » à l'Afrodesign

Ces influences positives (du point de vue occidental) des informateurs de goût sur la qualité et sur l'augmentation des innovations dans la production d'art « touristique », m'ont incitée à m'interroger sur ce qu'était concrètement l'art « touristique » dont les produits sont perçus par les Occidentaux et notamment les spécialistes comme stéréotypés et de mauvaise qualité.

J'ai ainsi comparé les arts dits touristiques des pays d'Afrique avec ceux qu'on trouve dans les pays occidentaux, comparaison qui n'avait pas été faite dans les ouvrages abordant la notion d'art « touristique » dans les pays non-occidentaux⁹⁶. Il est apparu que les « authentiques » objets d'art « touristique » que j'appellerai curios⁹⁷ ont, comme point commun, le kitsch.

2.1 L'art du Kitsch exotique

2.1.1 Les curios universels

Les curios que sont les objets destinés aux touristes ne sont pas une particularité des pays non-occidentaux, mais se retrouvent partout dans le monde. Il suffira ici d'évoquer les cartes postales, les stylos-souvenirs mondialement connus, les cadres de scène de genre typique de montagne ou de bords de mer, les souvenirs de pèlerinage comme les bouteilles en plastique en forme de madone, ainsi que les souvenirs de villes historiques. Par exemple, à Paris, les boutiques touristiques proposent de multiples représentations de la tour Eiffel : bouteilles de parfum, porte-clés, boucles d'oreilles, plateau, sans oublier l'indémodable boule de neige. Cette invention doit d'ailleurs son succès à la tour Eiffel : héritière populaire des précieux sulfures nés à Venise à la fin du XVIIIe siècle, la boule de neige fut commercialisée lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1878, mais elle ne connut un remarquable succès qu'à celle de 1889⁹⁸.

Les premiers curios sont nés avec les pèlerinages. B. Jules-Rosette donne

⁹⁶ Ben-Amos P., 1971, Graburn N., 1976, 1999, Bascom W., 1976, Sandelowsky B., 1976, Richter R., 1980, Ross D. et Richter R., 1983, Jules-Rosette B., 1984, Fosu K., 1986, Vogel S., 1993, Vansina J., 1999, Littlefield Kasfir S., 1999, Steiner C., 1999, Phillips R. et Steiner C., 1999, Cohodas M., 1999

⁹⁷ Mot anglais utilisé pour désigner les objets destinés aux touristes, synonyme de curiosité.

⁹⁸ Normand J.M., 1999, p. 26

l'exemple des pèlerinages religieux du XIV^e siècle en Angleterre qui générèrent leurs propres genres artistiques. Les artisans, balisant les chemins des lieux de culte à Walshingham et à Canterbury, colportèrent à la fin du chemin de pèlerinage leurs objets d'art touristique, incluant des médaillons religieux, des reliques et des ornements faisant référence à un centre spirituel spécifique⁹⁹. De même en France et plus récemment, on peut citer le business de la foi de Lourdes¹⁰⁰ qualifié par J.M. Normand de « Las Vegas de la bigoterie, dégoulinant de gadgets saint-sulpiciens. »¹⁰¹

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le tourisme se limite presque exclusivement aux pèlerinages. Puis à partir de là le mot « touriste » prend son sens moderne et reflète la notion de voyage de détente qui devient de plus en plus accessible, voyage pendant lequel les touristes collectent des souvenirs de leur voyage. Le tourisme se répand dans les villes aux monuments historiques comme Paris, Rome, à la mer et à la montagne et avec lui les curios comme l'ancre baromètre thermoformée aux armes de Concarneau, les compositions de réels coquillages ou de coquillages en plâtre ornés de décors marins, les miniatures représentant les monuments fameux des villes visitées, etc.

Le tourisme¹⁰² dans les pays non-occidentaux s'est développé avec l'essor des transports aériens dans les années 1960. C'est à partir de 1965 que l'Afrique de l'Ouest commence à être prise en considération par les capitaux liés au tourisme international et de faire partie des zones géographiques dites de « plaisirs périphériques ». C'est à cette période que les curios se répandirent de manière croissante dans les grandes villes du continent et dans les lieux devenus touristiques.

2.1.2 Le kitsch universel

Ce que Cosentino¹⁰³ appelle l'Afrokitsch, c'est-à-dire le kitsch propre au continent africain peut se décliner en deux types distincts : le « kitsch de survie » qui met en scène de nouveaux symboles et icônes pour promouvoir les politiques

⁹⁹ Jules-Rosette B., 1984, p. 195

¹⁰⁰ Premier centre mondial de pèlerinage, édifié à proximité de la grotte où Bernadette Soubirous eut dix-huit apparitions de la vierge entre février et juillet 1858, Lourdes reçoit quelque six millions de visiteurs chaque année.

¹⁰¹ Normand J. M., 1999, p. 67

¹⁰² Il y a eu en Afrique un tourisme avant les années 1960 comme celui pratiqué par Gide, Morand, Greene... mais il s'agit d'un tourisme d'élite, très réduit.

¹⁰³ Cosentino D.J., 1991, p. 240

nationales¹⁰⁴ et le « kitsch commun » qui reflète l'art de la vie urbaine notamment les objets de récupération et les curios.

En effet les curios, d'où qu'ils soient, se caractérisent par leur propension à être kitsch. Etymologiquement, « kitsch » vient de l'allemand *kitschen* qui signifie « fabriquer du neuf avec du vieux ». Né à la fin du XIXe siècle, ce terme désigne un objet dont l'apparence n'épouse plus la fonction, que l'on ne peut plus appréhender au premier degré, démodé. La première caractéristique des objets kitschs est qu'ils sont une production industrielle. La deuxième caractéristique, liée à la première, est que les objets kitschs sont des imitations qui se démarquent, souvent, par leur perfection dans la reproduction. Selon Baudrillard : « A l'esthétique de la beauté et de l'originalité, le kitsch oppose son *esthétique de la simulation* : partout il reproduit les objets plus petits ou plus grands que nature, il imite les matériaux (stuc, plastique, etc.), il singe les formes ou les combine de façon disparate, il *répète la mode* sans l'avoir vécue. »¹⁰⁵ La dernière caractéristique est l'image déformée et réductrice qu'ils donnent de la culture qu'ils représentent. Comme le souligne Baudrillard : « le kitsch c'est l'équivalent du « cliché » dans le discours »¹⁰⁶. En tant qu'objet kitsch, les curios auront des formes, une taille et des sujets homogénéisés.

2.1.2.1 Homogénéisation de la forme : simplification et standardisation

Vansina précise que dans le cadre de la production touristique africaine : « Les motifs bidimensionnels doivent être simples, d'une régularité apaisante, imitant autant que possible le travail fait à la machine et les couleurs agréables aux yeux d'Européens »¹⁰⁷. Cette homogénéisation de la forme des curios se manifeste de deux façons : soit par le biais de la simplification qui impliquera une finition médiocre et une réduction du prix de l'objet car au moins il y aura d'éléments, au plus l'artisan pourra produire, et vendre, en grande quantité. Soit par l'intermédiaire de la standardisation de

¹⁰⁴ On peut citer à titre d'exemples la politique de Sékou Touré en Guinée fondée sur l'image de Samori, ou encore les apparitions publiques de l'ex-président du Zaïre (actuel RDC), Mobutu Sese Seko, portant une fourrure de léopard et une canne en bois sculpté (certainement achetée à un marchand de curios). Ces objets d'apparat, évoquant les anciens souverains de l'époque précoloniale, étaient utilisés par Mobutu comme symboles des valeurs du passé et de l'indépendance du Zaïre vis à vis des anciens colonisateurs.

¹⁰⁵ Baudrillard J., 1970, p.16

¹⁰⁶ Baudrillard J., 1970, p.164

¹⁰⁷ Vansina J., 1993, p. 588

la chaîne de production. Dans ce cas, la production artisanale se transforme en un mode de production industrielle dans lequel il apparaît de plus en plus difficile à un artisan de maîtriser l'ensemble des opérations liées à la production d'un article. La standardisation demande une réorganisation du travail telle qu'elle est préconisée dans la division technique et sociale du travail, développée dans le taylorisme et le fordisme.¹⁰⁸. La standardisation permet une amélioration de la productivité, le but étant de produire le plus d'objets en moins de temps possible.

La standardisation comme la simplification entraîne une production de masse où la pratique de la répétition iconographique est de mise, reléguant au second plan la pratique de l'innovation. De ce fait l'homogénéisation de la forme des curios atteint son paroxysme dans la production d'art de reproduction, qui ne demande pas à l'artisan de créer une nouvelle forme, comme les multitudes de masques Dan aux yeux ronds ou à bec d'oiseau dont certains sont plus vrais que nature.

Dans les deux cas, l'homogénéisation des formes va entraîner une mauvaise considération de ces objets qui seront vus par les Occidentaux soit comme des articles mal finis, soit comme des articles manufacturés donc « inauthentiques ». Par exemple dans les coopératives Kamba du Kenya, dont il a déjà été question à plusieurs reprises, les artisans utilisent des machines dans la conception des produits et pratiquent la division verticale du travail (séparation entre conception et réalisation). De ce fait les objets sortent de la chaîne de production avec l'aspect « parfait » (bien fini, bien lisse, tous identiques) des produits standardisés. Au Niger il n'existe pas de coopérative avec une standardisation de la chaîne de production et quand il y a des machines, elles sont utilisées pour la finition et non sur l'ensemble du processus de conception d'un produit. De ce fait c'est la simplification du mode de production des objets qui est de mise comme dans le cas des reproductions d'éléments des urnes funéraires de Bura réalisées en quantité par les potières du Liptako (*annexe II, part. 11, photo 498*). Cette fois, les objets sortent de la chaîne de production avec un aspect « imparfait », mal fini qu'on

¹⁰⁸L'ingénieur américain, F.W. Taylor (1856-1915), proposa d'améliorer la productivité de la main d'œuvre par la recherche de la méthode de travail la plus efficace (« the best way ») fondée sur la séparation des tâches de conception et d'exécution, c'est l'Organisation Scientifique du Travail (OST). Le taylorisme consiste également en un découpage des tâches productives en geste élémentaires simples, qui pourront être rigoureusement contrôlés : il supprime ainsi la flânerie des ouvriers. L'utilisation de la chaîne de production par H. Ford, dans les années 1910, complète le taylorisme et parachève la division technique et sociale du travail qui triomphe dans le monde occidental après la seconde guerre mondiale.

peut résumer par « vite fait mal fait ». En Côte d'Ivoire ce type d'objets a d'ailleurs un nom local : *Nyama-nyama* qui « est un terme dérivé du Dioula qui signifie littéralement ce qui est petit/mesquin, et banal. De ce fait, le mot, a été approprié par les commerçants parlant des langues différentes et est utilisé pour faire référence à un souvenir ou à un objet d'artisanat insignifiant et peu cher. »¹⁰⁹.

En ce qui concerne les curios occidentaux l'homogénéisation de la forme se retrouve dans de nombreux objets comme par exemple les reproductions sommaires du David ou de la Pietà de Michel Ange vendue au Vatican de même que les reproductions miniatures d'un phare breton. A l'intérieur des boules de neige les représentations de la tour Eiffel, de l'Arc de Triomphe ou d'une vache normande « aux allures de buffle chinois »¹¹⁰ sont simplifiées voire déformées. Quand à la standardisation, ces objets sont tous des produits manufacturés pour reprendre l'exemple des boules de neige, elles ont été d'abord produites à une échelle industrielle par la fabrique allemande Walter-Prediger¹¹¹. De nos jours elles sont en majorité produites dans les usines d'Asie.

Néanmoins il y a un bémol à mettre concernant la mauvaise qualité des curios car il n'est pas rare que certaines productions soient de qualité dans le cas où un lieu est réputé pour sa production artisanale. Prenons l'exemple de Gand (Belgique) qui est à la fois une ville historique (connue en particulier pour son architecture flamande) et reconnue pour sa dentelle. On y trouve dans les quartiers touristiques d'une part des boutiques spécialisées dans les dentelles artisanales d'excellente qualité vendues aux touristes connaisseurs, d'autre part des boutiques de curios qui proposent au milieu de reproductions diverses et variées du *Manneken Pis*, des objets en dentelles mal finis (marque page en dentelle, ...) pour les touristes non-connaisseurs.

2.1.2.2 Homogénéisation de la taille : miniatures et gigantisme

La simplification ou la standardisation du mode de production des curios va également entraîner l'homogénéisation de leur taille faisant intervenir deux

¹⁰⁹ Steiner C.B., 1999, p. 172

¹¹⁰ Normand J.M., 1999, p. 27

¹¹¹ Cette fabrique reste la référence en matière de boules de neige.

transformations: De même qu' d'Alice (au Pays des Merveilles), le curio rapetisse ou grandit.

« A l'époque où les voyageurs empruntaient la voie maritime, les meubles en bois massif comme les coffres de Zanzibar ou les chaises du Bénin étaient appréciés. Mais après 1945, l'ère des voyages aériens et du tourisme de masse impose des articles petits et légers. »¹¹² En effet les objets de petite taille ont plusieurs avantages : Pour le client, ils sont faciles à transporter, servent facilement de décoration, et ne sont pas chers. Pour l'artisan, la petite taille est une économie de matériel et est vite vendable. La miniaturisation des objets d'art « touristique » d'Afrique se manifeste dans les objets aux formes anciennes comme les reproductions miniatures des masques Dan fabriqués en Côte d'Ivoire (*annexe II, part. 11, photo 499*), dans les articles s'inspirant des objets aux formes récentes comme les masques « passeport » (*annexe II, part. 11, photo 500*) qui sont des minis masques en terre cuite peinte fabriqués, au Cameroun, dont les formes reprennent les critères esthétiques de différents masques africains notamment des Dan, soit dans les innovations totales comme les poupées en tissu qu'on trouve un peu partout en Afrique de l'Ouest (*annexe II, part.11, photo 501*). Au Niger on peut citer les mini-poteries et les mini-calebasses, les représentations des habitats traditionnels du Niger, les mini-kora de Kwami Vikum, des mini-masques en bois dans le style des masques « modernes » du Sénégal (*annexe II, part. 11, photo 502*) ou en pierre de talc reprenant cette fois le design des masques Guro de Côte d'Ivoire ou encore les représentations miniatures d'animaux ou de personnages en cuir, en bois ou en métal. Pour l'Occident on peut citer la reproduction miniature du phare breton, la reproduction miniature d'un panorama de la « Côte d'Azur » ou encore la reproduction miniature du David de Michel-Ange en Italie, la mini tour Eiffel, Arc de Triomphe, ou Sacré Cœur de même que les santons de Provence.

En ce qui concerne le gigantisme, Graburn précise : « Bien que la miniaturisation de l'objet lui permette d'être plus vite vendable, à l'opposé, agrandir la taille doit être considéré par l'artiste comme plus économique car il n'aura pas à vendre de grande quantité pour pouvoir en vivre. »¹¹³ Le client, lui, aura l'impression d'acheter

¹¹² Vansina J., 1993, p. 647

¹¹³ Graburn N.H., 1976, p. 15

une pièce de valeur, et comme le précise Bascom, un vendeur mettra l'accent sur le fait qu'un masque est de grande taille¹¹⁴. Il cite l'exemple des cloches Yoruba utilisées dans le cadre de la divination d'Ifa qui ont normalement une hauteur d'environ 20cm et dont certaines reproductions atteignent près d'1 mètre de long et environ 7,5cm de diamètre : elles sont, dans ce cas, inutilisables dans leur rôle premier. Ainsi retrouve-t-on des masques faciaux plus grands que ceux d'origine comme les masques du Sénégal ou encore ceux fabriqués au Centre artisanal du Musée National du Niger et des reproductions de statues de bois plus grandes que leur modèle comme dans le pays Dogon (*annexe II, part.11, photo 503*). Il est vrai qu'en Europe les « souvenirs » plus grands que les objets d'origine sont plus rares car les œuvres représentées dans cette production touristique sont déjà, à l'origine, de très grande taille comme la plupart des œuvres d'art européennes. On citera quand même les reproductions plus grandes que nature dans des matériaux variés, du très petit mais très connu *Manneken Pis*.

Il faut préciser qu'en Afrique ou ailleurs le gigantisme reste un phénomène bien moins répandu que la miniaturisation des objets touristiques.

2.1.2.3 Homogénéisation de l'imagerie romantique

Selon Vansina « l'art touristique s'achète comme souvenir. Il doit donc être porteur d'un message familier pour l'étranger et avoir néanmoins un caractère exotique. Il est par conséquent figuratif, (...) et représente des animaux sauvages exotiques ou des thèmes anecdotiques (la vie quotidienne au village, les danses) ou l'équivalent de poupées costumées, par exemple des guerriers Masai, des Mangbetu aux têtes oblongues ou des bustes « typiques »¹¹⁵.

Au Niger on retrouve les thèmes anecdotiques de la vie quotidienne dans les quelques productions figuratives de la sculpture sur bois et en bronze, le batik et la peinture. Le thème majeur est celui de la vie saharienne : scène de vie dans les campements touareg, la cérémonie du thé (*annexe II, part.11, photo 504*)... qui sont aussi des thèmes abondamment traités dans les arts figuratifs du Mali et de Mauritanie. En ce qui concerne les personnages typiques, c'est l'image du Touareg qui est la plus

¹¹⁴ Bascom W.R., 1976, p. 314

¹¹⁵ Vansina J., 1993, p. 647

présente, on la trouve dans les figurines en bronze, dans les batiks et dans les peintures (*annexe II, part.11, photo 505*). Le Touareg est symbolisé par son chèche (ou litham) bien noué autour de la tête et cachant son visage, et souvent accompagné de son fidèle compagnon, le dromadaire. Cette prédominance des représentations de Touareg dans les arts figuratifs nigériens s'explique par le fait que l'image des Touareg est l'une des plus connues en Occident comme on le verra dans la partie III. Les Peuls Wodabé sont nettement moins figurés sauf dans la peinture (*annexe II, part.11, photo 506*).

Les autres peuples nigériens sont absents de l'iconographie pour touristes et les gens du Sud comme les Haoussa et les Zarma sont symbolisés par des objets proposant une vision globalisante de l'Afrique. Il s'agit notamment de figures féminines dans leurs activités quotidiennes comme la porteuse (*annexe II, part.11, photos 507, 508, 509*) ou la pileuse (*annexe II, part.11, photo 510*) et de figures masculines telles que le paysan africain (*annexe II, part.11, photo 511*) et le chasseur (*annexe II, part.11, photo 512*). Les scènes de village, avec des huttes recouvertes de chaume pouvant représenter l'habitat rural Zarma¹¹⁶ ou l'habitat rural haoussa¹¹⁷, se prêtent aussi à l'imagerie de la côte guinéenne (*annexe II, part. 11, photos 513, 514*). Les villageois y sont représentés en train de danser (*annexe II, part.11, photo 515*) ou de vaquer à leur occupations quotidiennes (*annexe II, part.11, photo 516*). Ces thèmes de la porteuse d'eau, de la danseuse, du paysan à la *daba*, des musiciens, etc.... sont répandus partout en Afrique sous des formes diverses et variées : statues en métal, en bois, et en pierre, dans les peintures sur toile, batiks figuratifs, ou encore peints sur des cornes de bœuf comme au Sénégal (*annexe II, part.11, photo 517*), etc. Venues des autres pays de la région, et en particulier de Côte d'Ivoire, on trouve au Niger quantité de figures en bronze ou en bois s'inspirant d'objets anciens réputés en Occident : les reproductions des ornements d'épée baoulé¹¹⁸ (*annexe II, part. 11, photo 518*), les sculptures, comme les figures

¹¹⁶ « L'armature de cette case est faite avec des branchages minces attachés ensemble avec des bandes "Kongu". (...) L'armature est recouverte entièrement avec des seckos "dala". Sur la partie conique de la case est placée une couche de paille "bunu" de quelque 20 cm d'épaisseur. » (Saley M., 1984, p. 178)

¹¹⁷ La case haoussa « est bâtie avec une technique très particulière. Tout d'abord on construit avec du banco (argile et paille pétries ensemble) un mur circulaire de 10 à 12 cm d'épaisseur et d'une hauteur d'environ 1m70. (...) La toiture, faite avec des branchages minces attachés ensemble des seckos et de la paille pour la couverture extérieure, présente la particularité de faire voûte et de rendre inutile la pose d'un pied droit au centre de la case pour la soutenir. » (Saley M., 1984, p. 171)

¹¹⁸ Les petites figurines en bronze appelées « bêtises », représentant des scènes érotiques, sont par contre

« skeleton » inspirées du « style sénoufo » (*annexe II, part.11, photo 519*), et les masques de forme circulaire décorés de perles, de plaques de métal et de coquillages inspirés des masques luba/songye (*annexe II, part.11, photo 520*). Tous ces objets mettent en avant des sujets perçus par les touristes comme typiques de l’Afrique. Ces images d’Epinal ne sont souvent pas représentatives du pays qu’elles sont censées représenter et, parfois, elles ne sont même plus d’actualité comme la porteuse d’eau aux seins nus (*annexe II, part.11, photo 521*). De même « le public occidental semble croire que les souvenirs doivent avoir la même couleur de peau que leur producteur, particulièrement que des gens noirs doivent produire des objets de couleur noire »¹¹⁹. De même en Occident, où un touriste japonais ne s’attendra pas à la représentation d’un français de couleur noire, même si c’est pourtant tout à fait possible.

Cette imagerie illustrée par les curios peut être qualifiée de romantique dans le message naïf et réducteur qu’elle véhicule autour des thèmes de la communion avec la nature dans ce qu’elle a de sauvage et/ou de mystérieux et de l’intérêt porté à une époque révolue. On peut citer pour l’Occident, le santon de Provence encore vêtu à la mode du XIXe siècle, la Belle de Cadix avec la robe espagnole à froufrous, le vieux loup de mer avec la casquette de marin et la pipe, ou encore les diverses représentations des gondoles de Venise.

Ainsi, les curios d’où qu’ils soient, subissent une transformation de leur taille par rapport à celle de leur modèle et sont simplifiés voire standardisés. De plus ces produits donnent une image exotique de leur environnement et des habitants du pays qu’ils sont censés représenter. Tous cela en fait des objets kitch qui sont d’ailleurs achetés par les touristes plus pour leur valeur symbolique que pour leur qualité esthétique, comme il en sera question dans la partie III.

2.1.3 Le kitsch comme révélateur d’exotisme

Ainsi, les curios en tant qu’objets kitschs entretiennent des stéréotypes que les peuples nourrissent les uns à l’égard des autres. L’imagerie du kitsch procède de la

très rares au Niger du fait de l’Islam, alors qu’on les trouve en grand nombre au Burkina Faso et dans les pays côtiers.

¹¹⁹ Graburn N.H., 1976, p. 16

même manière que l'imagerie utilisée par les agences de voyages pour promouvoir leurs destinations touristiques, c'est-à-dire que les représentations ou les descriptions des lieux et des gens reflètent une image réductrice de la réalité. Selon R. Barthes « Pour le *Guide Bleu* les hommes n'existent que comme « types ». En Espagne, par exemple, le Basque est un marin aventureux, le Levantin un gai jardinier, le Catalan un habile commerçant et le Cantabre un montagnard sentimental. »¹²⁰. Ce côté naïf et réducteur de ce que l'on peut appeler le kitsch exotique se retrouve dans la description des peuples africains dans les guides touristiques et les brochures des agences de voyages où les hommes sont réduits également à une typologie. Ce « virus de l'essence qui est au fond de toute mythologie bourgeoise de l'homme »¹²¹ peut se résumer en ce qui concerne les populations d'Afrique en deux types humains archaïques: le sauvage et le noble primitif.

2.1.3.1 Le sauvage

Le sauvage intégral

Le sauvage intégral est vu comme un personnage nu qui compose le vieux fond autochtone « se nourrissant ... de crocodiles géants pêchés à la lance (Jet Tours) »¹²².

Cette vision stéréotypée des Africains au début de la période coloniale est résumée par Pierre Loti dans *Le roman d'un spahi* (1881), dans lequel le Nègre désigne un être anthropoïde entre l'homme et le singe, comme un homme manqué. C'est-à-dire qu'il s'agit là d'un être sauvage, proche de l'animal, dont les pratiques culturelles sont empruntées de violence et dont les rites se caractérisent par la magie que nous appelons superstition. Les cérémonies utilisent le sang, les viscères, et nous évoquent des sentiments de peur et de mort. Ce stéréotype culmine dans l'image du cannibale.

Néanmoins comme le souligne S. Price, « cette vision traditionnelle de la vie des Primitifs, faite de rites et superstitions diaboliques, n'est pas morte (...) avec les premiers missionnaires, pas plus qu'elle n'a été vraiment entamée, au niveau des "idées reçues", par la masse de documents ethnographiques accumulée depuis lors. Bien au contraire, son héritage bien vivant s'insinue dans les recoins du bon sens de notre fin de

¹²⁰ Barthes R., 1957, p. 114

¹²¹ Barthes R., 1957, p.122

¹²² Lallemand S., 1978, p. 102

siècle, animant des images de peur et d'obscurité, avec des excursions fréquentes du côté de l'exotisme débridé et de fête cannibales. Les contrastes que propose cette vision, explicitement ou implicitement, opposent obscurité et lumière, profondeurs et hauteurs, peur et sérénité, superstition et sagesse, pulsions primaires et comportement policé (surtout dans le domaine de la sexualité). »¹²³

Le bon sauvage

Le bon sauvage est la version édulcorée du sauvage intégral et celle qui est la plus répandue aujourd'hui en Occident. Ici « l'Africain » se présente comme un personnage « gentil, joyeux et immature », « aimant rire et danser à la moindre occasion » (Touropa) » aux fêtes nombreuses « caractérisées par la gaieté et la spontanéité (Jet Tours Vacances – type sénégalais). »¹²⁴. C'est dans cette catégorie que sont rangés les paysans et citadins (pas les éleveurs comme on le verra ensuite) mettant en avant l'homogénéisation des peuples du continent africain dans une seule et unique catégorie ne laissant place à aucune particularité géographique. D'ailleurs « l'Afrique n'est-elle pas un pays ? ».

Le bon sauvage est gentil, « il est simple, quelque peu rustique, humoristique d'instinct, irrationnel et crédule, doué pour le chant et la danse, intéressant par ses états spontanés, dépositaire d'une philosophie ingénue. »¹²⁵. C'est cette image qui colle à la peau des peuples sédentaires du Niger comme les Zarma-Songhay, les Kanouri et les plus connus : les Haoussa. Il n'y a qu'à lire la description des Haoussa dans le guide du Petit Futé : « Ils sont de physionomie ouverte, sympathiques, gais et volontiers moqueurs, mais ce sont de grands palabreurs, vantards et orgueilleux, doués de qualités très réelles d'intelligence et d'adresse d'affaire »¹²⁶.

Ainsi de nos jours à l'image du sauvage intégral se superpose-t-il une image plus « politiquement correcte » du bon sauvage qui s'est civilisé au contact des européens.

¹²³ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 64

¹²⁴ Lallemand S., 1978, p. 102

¹²⁵ Kimoni I., (1980), p.49

¹²⁶ Séré de Rivières E. (1965), in *Petit Futé du Niger*, 2004, p. 77

2.1.3.2 Le Noble primitif

Parallèlement à cette image de bon sauvage on trouve « le noble primitif » qui est « fier, beau, farouche, dont on précise quelque fois qu'il est pasteur (type masai) »¹²⁷. Le noble primitif peut se décliner en seigneur et en noble anarchiste.

Le seigneur

L'exemple même du seigneur est le Tutsi, et son pendant, le bon sauvage, est le Hutu.

Les Tutsi sont représentés comme longilignes aux traits fin et au profil « éthiopide », et les Hutu vus comme trapus et aux traits grossiers. « Avant même les événements de 1959-1963 au Rwanda et ceux de 1972-1973 au Burundi, l'évidence de l'opposition dite ethnique s'est imposée aux observateurs sur un double registre : celui des formules stéréotypées, reprises de façon obsédante dans les reportages ou les prospectus touristiques comme dans les rapports d'experts et les recensions académiques ; et celui d'une imagerie faussement naïve, comme cet "essai photographique" de 1957¹²⁸ où tous les Bahutu du Rwanda étaient pris "en plongée" sur fond d'herbe ou de terre battue et habillés de façon dépenaillée, alors que les Batutsi se détachaient "en contre plongée", sur fond de ciel, avec des profils "éthiopiens" calculés, à l'égal des silhouettes de vaches à longues cornes. »¹²⁹.

On est ici dans la construction occidentale d'une opposition radicale entre deux primitifs : le noble et le sauvage. Les Européens sublimeront l'image majestueuse de la royauté Tutsi alors que les Hutu ne seront appréhendés que comme de « pauvres nègres » auxquels étaient accolés les stéréotypes propres au racisme ordinaire de l'époque : superstitieux, pas très malins, prêts à enfler toute les rumeurs, à fuir éperdument au moindre bruit d'une descente de guerrier tutsi.

Le noble anarchiste

Chez le noble anarchiste l'accent n'est pas mis comme chez le seigneur tutsi sur son royaume médiéval mais sur leur non-conformisme faisant de ces pasteurs nomades

¹²⁷ Lallemand S., 1978, p. 102

¹²⁸ J.-J. Maquet, 1957, *Rwanda, Essai photographique sur une société africaine en transition*, 194p.

¹²⁹ Chrétien J.P., 1999 (réédition de 1985), p. 129

un symbole de liberté aux yeux des Occidentaux. L'exemple le plus représentatif est celui des Touareg et des Massaï. Dans cette catégorie peuvent aussi être rangés les Nuba et les Peul Wodabé appelés Bororo dans les guides touristiques. Ces peuples sont « esthétisés et réinventés comme de fiers hommes non-conformistes : le dernier signe vivant de l'Afrique « primordiale »¹³⁰

C'est ce parti-pris qui entraîne le Guide Bleu à se demander, quant à la survivance de la civilisation des « peuls Bororos » : « En bref, une communauté de marginaux peut elle subsister, si elle ne sert à personne, sinon à se perpétuer elle-même, dans un fragile équilibre d'échanges entre le lait et le mil, entre deux mondes qui ne se rencontrent pas, les hommes des champs et ceux des grands espaces ? »¹³¹ Dans le Guide du Routard les Peul sont présentés comme étant « sûrement l'un des groupes les plus intéressants. Les Bororos sont avant tout des nomades intégraux. Ils se baladent dans le Sahel au gré des pâtures, par petits groupes d'hommes ou en familles éparpillées. Pas de maison, des nattes à la belle étoile ou une vague hutte faite, peu de biens matériels quelques ustensiles, c'est tout. (...) En plus de leur mode de vie, les bororos se caractérisent par leur type physique, unique comme les nouba ou les massaï du Kenya. »¹³²

Les Touareg sont la version guerrière du noble anarchiste qui selon le *Petit Futé* « refusent, au prix de conflits récents assez tragiques, la sédentarisation galopante (contraire à leur mode de vie de nomades du Désert) et tentent de préserver leurs traditions et leurs coutumes (...) »¹³³ Ils sont l'un des peuples d'Afrique les plus connus en Occident et l'« ethnique star » du Niger. C'est pourquoi sur les brochures de Point Afrique et de Go Voyage on retrouve de multiples photos de Touareg sur son chameau ou en train de préparer le thé, le fameux rituel touareg du thé à la menthe (sauf qu'au Niger on n'y met pas de menthe !). Les Toubou, sont, quant à eux, un pastiche du Touareg en version plus agressive. Voilà comment ils sont décrits dans le *Petit Futé* : « il sont les plus résistants à la fatigue et à la soif. Autres traits de caractères (...) : les Toubous sont très nerveux, impulsifs, d'humeur instable, peu sociables, sur la défensive

¹³⁰ Littlefiel Kasfir, 1999, p. 69

¹³¹ *Guide du Sahara*, 1991, p.578

¹³² *Le Guide du Routard d'Afrique Noire*, 2004, p. 292

¹³³ *Le Guide du Routard d'Afrique Noire*, 2004, p. 292

en permanence, et individualistes à l'extrême. La société touboue est anarchique dans la mesure où elle n'a pas d'institution politique. La société d'avant la colonisation était une société guerrière, les clans se battaient entre eux ou avec les Touaregs et les Arabes. »¹³⁴

Ainsi les impressions esthétiques des anciennes puissances coloniales jouèrent-elles un grand rôle dans les échafaudages anthropologiques. Les ethnies furent vite classées selon leur degré de « beauté », d'« intelligence », de « fierté » ou d'organisation politique, les traits culturels, moraux et physiques devant concourir de façon cohérente à la hiérarchisation des populations. L'une des conséquences de cette classification est le sentiment chez les Occidentaux de représenter une humanité plus aboutie.

2.1.3.3 L'exotisme comme révélateur des mentalités

Cet échantillonnage humain met en avant l'exotisme que les peuples entretiennent les uns à l'égard des autres. Mais plus l'étranger est considéré comme éloigné de notre culture, plus il est défini comme Autre radical. C'est parce que les habitants d'Afrique étaient considérés comme Autres radicalement différents que pendant plus d'un millénaire, ils ont été les principales victimes de préjugés ethniques et largement diffusés en Europe.

Dans l'imagerie chrétienne, la couleur noire est considérée comme la couleur des ténèbres, ainsi dans l'iconographie précédant celle de l'époque carolingienne, le diable est systématiquement représenté en noir. Les Africains étaient également associés à la Malédiction de Cham, épisode biblique de la Genèse au cours de laquelle Noé maudit la descendance de Cham¹³⁵. La tradition judéo-chrétienne considère souvent Cham comme l'ancêtre des populations africaines, alors que ses frères, Sem et Japhet sont présentés

¹³⁴ Séré de Rivières E. (1965), in *Petit Futé du Niger*, 2004, p. 82

¹³⁵ « 22. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et avertit ses deux frères au-dehors. 23. Mais Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent tous deux sur leur épaule et, marchant à reculons, couvrirent la nudité de leur père; leurs visages étaient tournés en arrière et ils ne virent pas la nudité de leur père. 24. Lorsque Noé se réveilla de son ivresse, il apprit ce que lui avait fait son fils, le plus jeune. 25. Et il dit : Maudit soit Canaan ! Qu'il soit pour ses frères le dernier des esclaves ! 26. Il dit aussi : Béni soit YHWH, le Dieu de Sem, et que Canaan soit son esclave ! 27. Qu'Elohim agrandisse Japhet, qu'il habite dans les tentes de Sem, et que Canaan soit son esclave ! » (Genèse 9:22-27)

comme étant respectivement les ancêtres des habitants de l'Orient (Arabes et Hébreux) et des Européens. Cet épisode de l'ancien Testament a été utilisé de manière plus directe pour justifier la condition d'esclaves-nés des Africains puisque Noé en reniant son fils Cham affirme que son petit fils Canaan devra servir Sem, Japhet et leurs descendants.

Avec la colonisation qui était perçue comme « une œuvre à vocation “civilisatrice” de l'Européen à l'encontre du bon sauvage »¹³⁶ apparaît une nouvelle iconographie « africaine ». Le gentil autochtone, aux dents d'un blanc nécessairement éclatant, comme la belle indigène vêtue de son seul pagne et de ses anneaux de cuivre constituent les plus célèbres représentations de ce paternalisme colonial qui se veut bienveillant mais ne l'est qu'avec parcimonie. Pendant que l'homme africain était représenté comme un bon sauvage, « modèle du Nègre caricatural (...) que l'on dépeignait volontiers comme l'antithèse de la statue grecque antique, idéal type de l'Homme blanc. »¹³⁷, la femme africaine était vue comme une femme aux vertus érotiques non négligeables¹³⁸. La femme mangbetu, avec son surnom de « Parisienne de l'Afrique » incarne ce stéréotype¹³⁹. Avec la colonisation et son « œuvre civilisatrice », l'image de « l'Africain » s'éloigne de celle de l'animal. Néanmoins « cesser de prêter à l'étranger soit une morphologie, soit une attitude animale n'entraîne pas forcément la reconnaissance de son humanité. En transgressant des codes sociaux dominants en matière d'habitation ou de vêtement (...), l'étranger s'expose toujours au même soupçon : s'il est si différent du commun des hommes, ne serait-il pas pareil aux animaux »¹⁴⁰.

Cette imagerie coloniale a été récupérée par le modernisme qui a contribué à construire l'image du Noir d'aujourd'hui. Cette vision exotique propre aux peuples non-occidentaux est de nos jours exacerbée par la culture de masse avec pour exemple criard les reproductions des maisons haoussa, des cariatides de style Fang et Baoulé construites dans les années 1950 à Disneyland où l'Afrique reste gelée comme un fossile exotique avec une touche de frisson et de danger, adoucie par la joie de la rue principale. « La culture de masse homogénéise les cultures au nom d'un ersatz

¹³⁶ Arseniev V., 1999, p.683

¹³⁷ Chrétien J.P., 1999 (réédition de 1985), p. 130

¹³⁸ Schildkrout E., 2000, p. 117

¹³⁹ Schildkrout E., 2000, p. 111

¹⁴⁰ Stenou K., 1998, p.49

universel. L'homogénéisation des cultures accentue les différences. Le but esthétique de la culture de masse est un faux optimisme. »¹⁴¹ J'y reviendrai plus en détail dans la Partie III.

Notons que l'exotisme n'est pas une spécificité de la vision occidentale vis-à-vis du continent africain, c'est une conséquence de la vision de l'Autre. Dans ce sens l'exotisme est réversible. Comme le précise K. Stenou, le mythe du sauvage velu et/ou à quatre pattes a connu une longue fortune en Europe. Ainsi pour les français entre le XIIe et le XIIIe siècle, ce sont les anglais qui sont considérés comme étrangers radicaux et qui sont représentés dans l'imagerie de cette époque avec une queue. Cette imagerie est évidemment révolue, néanmoins d'autres stéréotypes demeurent. « Ainsi, le restaurant français à l'étranger nous apparaît-il délicieusement décalé. Soumis aux idées reçues des autres, il se doit d'en rajouter du côté franchouillard-béret basque. Le succès est à ce prix. Le concept est, également universel. Après tout, les petites femmes dénudées au fond du verre de saké sont les dignes correspondantes des créatures lascives de nos verres à apéritif qui entament un strip-tease express devant le premier glaçon venu. »¹⁴² Mais alors que le côté « bonne pâte » du kitch représente le Français avec une baguette de pain et un béret basque, l'Africain lui est représenté comme un primitif.

Pour conclure, à mon sens, l'image primitive de l'Afrique qui apparaît dans les curios ne fait que refléter celle qu'on trouve communément en Occident. C'est pourquoi je ne souscris pas à la critique de nombre d'ethnologues et d'historiens de l'art comme Suzanne Vogel¹⁴³, pour ne citer qu'elle, qui prétendent que l'art pour touristes falsifie l'image de l'Afrique. N'est-ce pas plutôt l'image des habitants d'Afrique que l'Occident diffuse encore aujourd'hui qui est contestable ?

2.2 Afrodesign

Je vais introduire dans ce paragraphe une des idées essentielles de cette thèse, basée sur l'observation de terrain suivante : une partie de la production d'art « touristique » ne peut être appelée curios car elle ne possède pas les caractéristiques

¹⁴¹ Cosentino D.J., 2002, p.254

¹⁴² Normand J.M., 1999, p. 25

¹⁴³ Vogel S., 1993, p.236

des curios, à savoir l'homogénéisation de la forme, de la taille et de l'imagerie romantique.

Cet aspect n'a jusqu'ici pas ou peu été souligné par les auteurs ayant évoqué l'art « touristique » africain et plus globalement non-occidental. Pourquoi ? Car une aura d'inauthenticité particulièrement dense entoure les objets destinés à satisfaire les goûts des Occidentaux du fait qu'ils sont plus localisés à l'intersection des discours de l'art, de l'artisanat et des biens de consommation. De ce fait les objets d'art dit touristiques sont automatiquement vus comme une production de masse triviale basée sur des standards de basse qualité. En effet, J.A. Scout en 1966 parle « d'anti-art qui émerge insidieusement avec le rapide effacement du mode de vie qui générerait le fameux art africain traditionnel. »¹⁴⁴, S. Vogel définit l'art « touristique » comme de la « camelote »¹⁴⁵ et A. S. Coulibaly explique: « Si le travail n'est pas bâclé il va de soi qu'il (l'art « touristique ») soit moins bien fait que les travaux des anciens temps. »¹⁴⁶

A l'inverse, j'ai observé que beaucoup d'artisans qui travaillent pour le marché occidental font preuve de créativité individuelle et de maîtrise de leur travail. Dans ce sens ils créent de l'art contemporain (au sens « du même temps que ») et non un ersatz de l'art ancien. J'appellerai Afrodesign le résultat de leur travail.

2.2.1 Créateurs d'art

Il existe de nombreuses preuves matérielles de l'engagement créatif des artistes d'art dit touristique sur l'ensemble du continent africain. En ce qui concerne les innovations du Niger il suffira de se référer au corpus (annexe II) et à son historique (Partie I, chapitre 3). Pour le reste du continent on peut citer deux exemples. Au Ghana sont nés dans le cadre du marché touristique, de nouveaux genres de masques appliqués de plaques de métal repoussées (*annexe II, part. 11, photo 522*) dont la forme allongée semble inspirée des masques papou « modernisés » par les artistes balinaï (Indonésie) (*annexe II, part.11, photo 523*). Suivant la même logique que les motifs imprimés sur les *adinkra*¹⁴⁷, chacun de ces masques symbolise des valeurs telles que l'unité, la gloire,

¹⁴⁴ Scout J.A. in Steiner C.B., 1999, p.97

¹⁴⁵ Vogel S., 2002, p. 32

¹⁴⁶ Coulibaly A., 1991, p. 262

¹⁴⁷ Tissus portés par les Ashanti, Abron et Agni, du groupe Akan, à la manière d'une toge, qui se rattache

le retour chez soi, la paix, etc. Au Bénin, de nombreuses innovations ont vu le jour dans l'art des tentures à appliques d'Abomey dont l'apparition remonte au roi Agadja (XVIII^e siècle) et qui permettait de conserver les hauts faits historiques du royaume de Dahomey. Puis de nouveaux thèmes ont été ajoutés pour satisfaire la demande des colons : les artistes se sont alors tournés vers des scènes de la vie quotidienne béninoise ou celle de la vie animale (*annexe II, part.11, photo 524*). A la suite de l'indépendance en 1960, la collectivité royale YEMADJE spécialisée dans ce domaine a enrichi son expérience et rendu féconde sa gamme de produits. Au début des années 1990, à la suite du festival des cultures vodun qui s'est tenu à Ouidah en 1993, les tissus multicolores en wax hollandais ont été intégrés aux créations nouvelles. De plus, les nouvelles toiles "vodun" se caractérisaient aussi par l'adjonction de bracelets, de cannes et chaînes aux portraits des initiés du vodun. A la suite de ce Festival, de nouveaux ateliers se sont mis en place où les jeunes créateurs étaient plus attentifs à la couleur mais aussi à la symbolique vodun de façon transculturelle. C'est ainsi que les symboles et signes du vodun haïtien font désormais partie du monde exploré par les créateurs béninois. D'autres expériences transculturelles ont consacré le potentiel de créativité du genre comme celle de la traduction des fables de La Fontaine en images locales¹⁴⁸.

B. Jules-Rosette précise à propos de **Jonathan Kimetu Kioko**, l'un des artisans les plus compétents de la coopérative Kamba de Mombasa (Kenya) dans les années 1980 : « Dans le contexte de la coopérative, Kioko est un créateur d'images, et non un producteur d'images. »¹⁴⁹ Les différences de compétences c'est-à-dire la capacité de créativité et de la qualité du travail entre les artisans sont mises en avant par cet auteur dans l'utilisation des termes : « créateur d'images » et « producteur d'images » c'est-à-dire qu'il y a deux genres d'artisans/artistes : ceux qui créent et ceux qui reproduisent. Kioko explique « Je suis toujours en train d'essayer de nouveaux designs, comme cette girafe. La plupart des gens imaginent voir une girafe debout. C'est pourquoi je la représente assise, regardant en haut vers les arbres. J'essaie de varier les mouvements

à un contexte funéraire.

¹⁴⁸ Joseph Adandé, Maître assistant d'histoire de l'art à l'université National du Bénin, *Toiles appliquées ou tentures*, www.epa-prema.net/abomey/pedago/toiles.htm, visité le 15 février 2006

¹⁴⁹ Jules-Rosette B., 1984, p. 129

dans mes sculptures selon leurs actions. »¹⁵⁰ De même, parmi la centaine d'artistes shona ayant participé à la Salisbury Workshop School (Zimbabwe) créée par le critique d'art contemporain Mc Ewen dans les années 1950, certains ont laissé des traces comme **Mukonberanwa** alors que d'autres sont tombés dans l'oubli. Mc Ewen distingue d'ailleurs dans son article sur l'art shona de 1972 cet artiste en ces termes : « le créateur le plus notable dans ce domaine est Nicolas Mukonberanwa. »¹⁵¹

Au Niger les créateurs d'images sont nombreux, on peut citer chez les maîtres forgerons les plus âgés **Mohamed Agak**, **Akano Animo**, **Ahanté**, qui ont fait partie des premiers forgerons touareg à avoir travaillé pour le marché occidental à Niamey, **Abdoulaye Alhou** qui fut le créateur du collier « dents de chameau », ou encore **Shaigai** qui eut l'idée de mélanger le bois à l'argent. Les patrons du Château I présentés dans la partie I sont aussi reconnus pour leur créativité par leurs confrères, notamment **Ichouade Allélé** qui créa plusieurs formes d'objets en pierre de talc, ou encore **Ibrahim Kamso**, qui a introduit le bois d'ébène en bijouterie. De même d'autres artistes nigériens tels que **Aziz Souley** et **Kwami Vikum** se sont inspirés d'autres objets pour créer leur propre style ou encore **Hama Garba** dans le domaine du tissage, **Harouna Dabougui** pour les batiks. Parmi les créatrices, on peut évoquer **Maimouna Souley** qui a créé plusieurs prototypes de sacs en cuir ou encore **Aicha Akowé** qui a initié les maroquinerie en cuir peint adaptées à la demande occidentale ou **Awa Altiné** créatrice de toute une gamme de produits décorés de pyrogravures. Les exemples sont multiples et variés.

Tous ces créateurs d'images voient leur travail comme une production d'engagement créatif et non comme un art ersatz pastichant l'art ancien. Ainsi la transformation des formes d'objets dans le cadre du système de production pour le marché « touristique » et international se fait-il par l'intermédiaire de ces créateurs d'images ; autrement dit, tous les artisans du processus de production ne participent pas aux innovations : il y en a qui créent et d'autres qui reproduisent. Ceux qui produisent peuvent faire des objets de bonne qualité (*annexe II, part.11, photos 525 à 537*) mais sans innover. Quant aux objets de mauvaise qualité (*annexe II, part.11, photo 538 à*

¹⁵⁰ Kioko in Jules-Rosette B., 1984, p. 129

¹⁵¹ McEwen F., 1972, p.11

550) se sont les artisans les moins expérimentés qui les fabriquent, c'est-à-dire, en général, les plus jeunes.

Il faut également remarquer que bien souvent les artisans compétents travaillant pour le marché local produisent également pour le marché « touristique ». Par exemple **Mohamed Koumama** (décédé), **Elimou Atéfok** (décédé), **Amadou Saraki** (décédé) et **Saidi Oumba** (El Hadji Saidi) faisant partie des plus talentueux et créatifs forgerons touareg du Niger travaillaient dès les années 1960/70 à la fois pour le marché local et le marché « touristique ». Mieux, ce sont eux qui ont lancé les premières créations dans le domaine de la bijouterie destinée à satisfaire les goûts des Occidentaux. Ailleurs en Afrique on peut citer les maîtres sculpteurs Kulébélé (sous groupe Sénoufo, Côte d'Ivoire) qui se sont installés à Korhogo afin de produire aussi pour le marché touristique¹⁵². De même, parmi les artisans de Benin City (Nigeria), **Ovia Idah**, président de la coopérative des sculpteurs du Bénin à partir de 1947 introduisit le bois d'ébène et le ciment dans la sculpture béninoise. Cet artiste produisait à la fois pour le marché touristique et pour le roi Eweka II (1914-1933). Celui-ci joua d'ailleurs un rôle important dans la renaissance de la forge et de la sculpture, mais en tant qu'industrie commerciale¹⁵³. Littlefield Kasfir conclut de ce fait qu'aujourd'hui dans la plus part des cas : « Pour chaque pièce sculptée dans un atelier familial typique, destinée à une clientèle locale, d'autres sont fabriquées pour l'exportation. »¹⁵⁴

Bien que les jeunes artisans soient souvent les moins expérimentés, il faut néanmoins reconnaître qu'ils participent aussi au phénomène d'innovation et qu'ils en sont parfois les initiateurs du fait de leurs capacités d'adaptation au marché de l'art « touristique » comme le souligne Paula Ben Amos¹⁵⁵. Elle explique que les jeunes sculpteurs de la cité de Bénin au Nigeria n'arrivaient pas à se défaire des contraintes stylistiques imposées par le patronage royal de l'Oba (roi divin) jusqu'à ce qu'ils émigrent dans la capitale, Lagos. Là ils entrèrent dans le marché « touristique », utilisèrent de nouveaux matériaux et s'initierent à de nouvelles formes. Sans l'existence de ce marché ces jeunes sculpteurs n'auraient pas pu vendre leur production car la

¹⁵² Richter D., 1980, p.61

¹⁵³ Nevadomsky J., 1997, p. 56

¹⁵⁴ Littlefield Kasfir, 2000, p.65

¹⁵⁵ Ben-Amos P., 1976, pp.321-322

qualité aurait été jugée inacceptable par les mécènes locaux et occidentaux. Certains de ces jeunes retournèrent chez eux dans les années 1950 et ouvrirent leur propre atelier où leur savoir-faire était consacré au marché « touristique ». Puis plusieurs d'entre eux devinrent Maître artisans à force de pratiquer leur art à plein temps. D. Richter précise d'ailleurs cette fois, à propos des sculpteurs Kulébélé (Côte d'Ivoire), que « l'opportunité de sculpter à plein temps, contrairement au temps partiel comme c'était le cas avant l'émergence du marché touristique, a entraîné les sculpteurs à devenir plus experts dans leur artisanat. La compétence dans la sculpture est appréciée par les marchands appartenant au marché touristique qui récompensent les bons sculpteurs par leur admiration et leur rémunération et excluent les sculpteurs moins talentueux. »¹⁵⁶

C'est également le cas de nombreux jeunes forgerons touareg qui travaillent au Château I à Niamey pour l'atelier-boutique de leurs aînés. Ils ont su maintenir voire même augmenter le niveau de qualité et de créativité, alors qu'« ils n'ont pas appris ou retenu les nombreux sens des motifs qu'ils utilisent. »¹⁵⁷ Le niveau de vie dans la capitale est plus élevé et il existe plus d'opportunité pour regarder la télévision, faire du commerce international et de ce fait ces jeunes adoptent un style de vie urbain plus ouvert sur le monde extérieur. Tout en restant proche de ses parents, cette génération est partie prenante de la mondialisation et désireuse de voyager en Europe et aux Etats-Unis, comme ce fut le cas dans les années 1990 des fils de Saidi Oumba (Ousmane et Al Hassan) alors que lui-même n'est jamais parti en Europe pour vendre ses produits. C'est aussi par le biais de ces changements de comportements sociaux que « les membres de la jeune génération ont continué à réaliser les motifs de leurs parents en développant de nouvelles formes pour les nouveaux marchés, tout en maintenant une haute qualité de fabrication et de matériel »¹⁵⁸

On en conclut donc que les changements de pratiques dans le processus de créativité regroupant la qualité et les innovations orchestrées par l'apparition du marché de l'art « touristique » ont entraîné une importante production de marchandises de qualité inférieure (curios) que fournissent des artisans moins compétents qui, à force de

¹⁵⁶ Richter D., 1980, pp. 71-72

¹⁵⁷ Seligman T.K., 2006, p.223

¹⁵⁸ Seligman T.K., 2006, p.223

pratiquer, peuvent eux aussi devenir des maîtres artisans qui produiront des objets innovants de grande qualité admirés par leurs collègues, par les commerçants d'objets d'art et par une clientèle de connaisseurs occidentaux. Loin d'être simples, ces changements de pratiques s'avèrent extrêmement complexes, car ils relèvent « à la fois des distinctions art-artisanat et art-marchandise établies par l'esthétique occidentale. »¹⁵⁹ Ces distinctions ont confiné le débat de « l'impulsion créatrice » dans un schéma réducteur établi opposant l'art « touristique » à l'art « traditionnel » qui peut être illustré par le cas des œuvres mangbetu ou encore celles des Haida¹⁶⁰, objets considérés par les connaisseurs occidentaux comme des objets de haute qualité, « dignes » de nos musées car interprétés, par erreur, comme des formes d'art « traditionnelles ». Ce schéma antinomique tend donc à considérer tous les arts « traditionnels » comme étant de bonne qualité et innovants (plus ou moins) et les arts dit touristiques comme étant ceux de mauvaises qualités et triviaux, car leur nature de biens de consommation trop évidente a relégué ces objets dans la catégorie de l'inauthentique.

2.2.2 Art, marchandise et modernité

2.2.2.1 Marché africain pré-moderne

Avant l'ouverture du marché africain aux marchés internationaux les objets de luxe (objets de cultes et objets de prestiges) étaient faits sur commande, le reste de la production regroupant les objets de la vie quotidienne et les autres objets utilitaires (les armes, les outils etc.) se faisait aussi sur commande mais pouvait aussi être produite en surplus pour être échangée au marché. La demande pour ces produits était bien plus importante que pour les objets de luxe comme le souligne D. Richter quand elle explique que la majorité des sculpteurs kulébélé produisaient des objets de la vie quotidienne car les débouchés pour ces produits étaient plus importants que pour les objets de culte et de prestige qui de ce fait étaient faits par les sculpteurs les plus

¹⁵⁹ Littlefield Kasfir, 2000, p.103

¹⁶⁰ On peut aussi citer un autre exemple à propos des Haida, peuple de la Côte Occidentale de l'Amérique du Nord : « L'aversion de Stolpe pour les hybrides et les arts de souvenir, (...) lui ont fait faire une grossière erreur. Il fit l'éloge des sculptures en argile Haida, une forme d'art inventée pendant la première moitié du XIXe siècle exclusivement pour le marché occidental, en pensant par erreur qu'il s'agissait d'une forme d'art ancien (1927, pp. 114-15). En même temps, il rejeta du Plains and Woodland Museum la majorité des objets (qui ne se conformaient pas, pour la plupart au type générique de l'âge ancien) car ils incorporent certains motifs et matériaux européens. » (Phillips R.B., Steiner C.B., 1999, p.13)

talentueux¹⁶¹. Dans ce contexte pré-moderne il y avait donc aussi des créateurs d'image et des producteurs d'image.

L'artisanat pré-moderne est aujourd'hui accepté par la pensée commune comme une forme d'art car appréhendé comme un bien non commercialisé, pourtant il était pratiqué dans le cadre d'un échange « commercial » c'est-à-dire au sens de *commercium* « relations sociales » entre l'artiste et ses clients. Richter explique à propos des sculpteurs Kulébélé, qu'ils entretenaient une relation spéciale avec leur hôte fermier qui leur fournissait de la nourriture et un lieu d'habitation, mais qu'ils recevaient aussi une compensation en cauris par leur hôte et par d'autres¹⁶² L'artisan dont le talent était reconnu et apprécié dans toute une région se consacrait à un travail à plein temps et les autres artisans moins talentueux travaillaient à temps partiel et le reste du temps se consacraient aux travaux champêtres. Mais dans les deux cas, les sculpteurs Kulébélé recevaient une contre-partie en nature ou en monnaie d'échange. Ainsi l'artisan était-il aussi motivé par le bénéfice, car sans ce gain il n'aurait pu sculpter, mais ce gain était soit en nature, soit dans une monnaie différente que la monnaie en pièces européennes.

Par la suite et dans le cadre du marché moderne le fait de commercer avec les acheteurs de masques et de statues sénégalais, haoussa et les « blancs » permit aux artisans de s'intégrer à un nouveau système de paiement dans lequel ils avaient besoin de francs pour payer les taxes et acheter les biens manufacturés européens¹⁶³.

Donc ce n'est pas l'art « touristique » qui entraîne l'artisan à être « motivé par le profit »¹⁶⁴ mais la logique des échanges sociaux.

2.2.2.2 Marché et modernité

Selon B. Jules-Rosette : « Le marché contemporain d'art touristique illustre la conversion des objets d'art comme signes culturels en objets d'art devenus des biens économiques »¹⁶⁵. Selon elle, dans le système de production de l'art « touristique » les artistes sont amenés à faire de grandes quantités de surplus pour pouvoir mettre en

¹⁶¹ Richter D., 1980, pp. 71-72

¹⁶² Richter D., 1980, p. 65

¹⁶³ Richter D., 1980, pp. 65-66

¹⁶⁴ Graburn N., 1976, p.6

¹⁶⁵ Jules-Rosette B., 1984, p.27

exposition les objets afin de faire une publicité informelle, adaptation du marketing occidental. Et pour fournir en grande quantité les intermédiaires commerciaux qui participent au processus de distribution des objets. B. Jules-Rosette néglige de considérer l'environnement du marché « touristique » qui relève de la transformation de l'ensemble des marchés africains. Car là encore le surplus n'est pas une spécificité de l'art dit touristique. Cette observation est aussi valable pour les nouveaux objets urbains. Il n'y a qu'à voir les entassements de *korya* décorées au marché de Miria (**annexe II, part.11, photo 551**), les empilements de casseroles en aluminium au marché de Katakò à Niamey, les piles de poteries à Boubon (**annexe II, part.11, photo 552**) ou à Miria les jours de marché, etc....

Les producteurs locaux, incités par les marchands locaux, font du surplus dans le but de gagner le plus d'argent possible. En effet, l'appât du gain monétaire qui s'est accru avec la modernisation du système commercial africain et la diminution de la qualité des produits qui en découlent, ne sont pas des particularités des artisans travaillant pour le marché de l'art « touristique ». Abdou Souley, ex-animateur dans un projet de commercialisation de l'artisanat local à Madaroumfa m'a expliqué que « certains artisans pressés de produire font des produits n'importe comment et les vendent à vil prix »¹⁶⁶. On peut citer pour illustrer ce propos les nattes de Madaoua (Pays haoussa, au sud) qui sont vendues sur le bord de la route à bas prix (800fcfa soit 1,25€) et s'abîment rapidement, alors que certaines femmes de la zone en font de très solides qui sont vendues beaucoup plus cher (**annexe II, part.11, photo 553**). Les couvertures de mariage aujourd'hui réalisées en grande quantité dans la région haoussa (**annexe II, part.11, photo 554**) sont peu coûteuses (4000fcfa soit 6,5€) mais ont des motifs bien moins fins que les couvertures *téra-téra* ou *kounta* (**annexe II, part.11, photo 555**), réalisées en Pays zarma. A Agadez, il y a plusieurs prix pour les *balka*, celles de moins bonne qualité appelée *souka biyu* sont aux alentours de 2500fcfa (4€), celles de qualité moyenne coûtent environ 5000fcfa (7,5€) (**annexe II, part.11, photo 556**), celles de qualité supérieur appelé *souka doubou* environ 8000fcfa (12,5€)¹⁶⁷. Ainsi

¹⁶⁶ De façon complètement informelle, il m'est souvent arrivée de relever des informations qui intéressaient ma recherche, lors de discussions avec des amis nigériens.

¹⁶⁷ Le prix de la sandale dépend du nombre de tours de couture, de la qualité de la peau, et de l'épaisseur de cuir utilisé pour faire la semelle.

c'est la qualité du produit qui conditionne le prix du produit et non le fait qu'il s'agisse d'art « touristique » ou d'art « traditionnel ».

Dans certains cas, comme dans les coopératives Kamba au Kenya, la production d'art « touristique » atteint un niveau industriel par une augmentation du nombre d'artisans, une standardisation de la chaîne de production dans l'utilisation de machines et surtout dans la division sociale du travail. Prenons l'exemple cité par B. Jules-Rosette de l'une des plus anciennes des 600 coopératives du Kenya, la *Akamba Handicraft industry* à Mombasa qui, en 1984, regroupait 1720 sculpteurs¹⁶⁸. « Les polisseurs, les cireurs, ceux qui s'occupent de la finition, et la batterie d'apprentis en stage sont physiquement isolés des autres sculpteurs, au sein d'une section séparée de la concession. »¹⁶⁹ Cette division horizontale du travail (parcellisation des tâches) où il apparaît de plus en plus difficile aux artisans de maîtriser l'ensemble des opérations de production et l'utilisation d'outils modernes entraînent une production à moindre coût et à une échelle industrielle. De même dans les coopératives de Wamunyu, Nairobi et Makindu (Kenya) où « certains sculptent seulement des rhinocéros, des éléphants, ou des phacochères miniatures. D'autres sculptent des ronds de serviette, cure-dents décoratifs, ou des peignes. »¹⁷⁰ De ce fait, l'un des sculpteurs qui réalisait depuis plusieurs années des ronds de serviette a demandé à l'auteur à quoi ça servait !¹⁷¹ Ou encore à la Lusaka Ivory and Malachite Workshop (Zambie) qui est aussi un bon exemple de l'émergence de la standardisation de la chaîne dans le système de production au sein d'une entreprise familiale¹⁷². Néanmoins cet aspect « industriel » de la chaîne de production n'est pas incompatible avec la bonne qualité du produit, au contraire. Voilà ce que nous dit *Artisans du Monde* à propos de l'organisation faîtière de commerce équitable SAFFY (Philippines) qui emploie 2000 personnes et ACP (Népal) qui emploie 900 personnes : Leur « personnel est de deux types, celui qui gère l'ensemble des fonctions d'exportateur grossiste, et celui – de plus en plus nombreux – qui travaille dans des ateliers de production intégrés, qui soit produisent des objets de qualité (respect des normes, innovations, techniques...), soit font les finitions des produits réalisés par les

¹⁶⁸ Jules-Rosette B., 1984, p. 115

¹⁶⁹ Jules-Rosette B., 1984, p. 116

¹⁷⁰ Jules-Rosette B., 1984, p.119

¹⁷¹ Jules-Rosette B., 1984, p.121

¹⁷² Jules-Rosette B., 1984, p.202

organisation de producteurs »¹⁷³. Bien que le système de production de ces organisations faitières se rapproche d'une production industrielle, il permet une meilleure finition du produit puisque certains artisans sont spécialisés dans ce domaine de la chaîne de production qui de surcroît permet d'être plus compétitif sur le marché international.

De plus la standardisation de la chaîne de production dans le système de l'art « touristique » est loin d'être prédominante sur le continent africain. D'ailleurs, en comparant 6 organisations de producteurs avec lesquelles travaillent Artisans du Monde en Afrique (2 au Burkina-Faso¹⁷⁴, 1 au Cameroun¹⁷⁵, 3 à Madagascar¹⁷⁶) avec celles d'Asie (Indes¹⁷⁷, Bangladesh¹⁷⁸, Népal¹⁷⁹, Philippines¹⁸⁰) et celles d'Amérique Latine (Chili¹⁸¹, Bolivie¹⁸²) le nombre d'artisans est bien moins important dans les organisations de producteurs africaines que dans celles des deux autres continents. Dans la majorité des cas, même si il y a une certaine standardisation de la chaîne de production, elle reste très souvent basée en Afrique sur « le modèle local d'autorité et d'artisanat »¹⁸³ où l'artisan peut apprendre ou est capable de réaliser l'ensemble des tâches productives nécessaires à la confection d'un objet donné, ce qui n'est plus le cas dans un système de production industriel. Même si le but de ces artisans est d'augmenter la productivité, on ne peut pas qualifier leur production d'industrielle ni de masse. Selon H.M. Hama, les techniques de production sont restées à un stade archaïque au Niger. Le niveau technologique du secteur est marqué par le caractère rudimentaire du matériel de production, et explique de ce fait pourquoi les procédés de fabrication ne se sont pas ou peu modernisés¹⁸⁴. Ainsi, au Niger, n'existe-t-il aucune production de masse dans le domaine de l'artisanat dit touristique. S'il s'agit d'une production de surplus, la standardisation de la chaîne de production se limite exclusivement à la finition. De même dans les centres artisanaux au Togo, au Bénin, au Burkina Faso, au

¹⁷³ Artisans du Monde, février 2004, p. 81

¹⁷⁴ Wend Penda regroupe 13 producteurs et Koupéla 7

¹⁷⁵ PRECRAFT, la plus importante en Afrique, regroupe 800 producteurs

¹⁷⁶ Madagascar Art regroupe 100 producteurs ; Fivapamina 72 et Groupe Ramahaleo 8

¹⁷⁷ GRCC regroupe 38 producteurs ; EMA 2500

¹⁷⁸ Corr the Jute Works regroupe 5000 producteurs ; Araing, 30 000

¹⁷⁹ ACP regroupe 900 producteurs

¹⁸⁰ SAFFY regroupe 2000 producteurs

¹⁸¹ Kory Ampaa regroupe 18 producteurs

¹⁸² Comparte regroupe 1200 producteurs ; Fundacion Solidaridad, 500

¹⁸³ Littlefield Kasfir S., 1999, p. 105

¹⁸⁴ Hama H.M., 2002, pp.52-53

Mali ou au Ghana car ils participent à la préservation des techniques de production à l'ancienne.

On peut donc conclure que le fait que l'art dit « touristique » est un art de surplus s'explique par la nouvelle donne du marché local où « la motivation du profit et la compétitivité économique orchestrée par la pauvreté »¹⁸⁵ entraînent une production de surplus, qu'il s'agisse de produits destinés aux populations locales ou aux étrangers. Depuis le début du XXe siècle, le marché local est confronté au marché international qui absorbe la majorité de la production, obligeant les petits producteurs à s'ouvrir sur l'extérieur et de ce fait à produire à plus grande échelle. Ce n'est pas une particularité de l'art dit touristique. De plus les innovations ne sont pas les seules à participer à ce marché international : il y a aussi les antiquités. Certaines de ces œuvres africaines anciennes étant considérées par les experts occidentaux comme des pièces de « grande valeur » sont aujourd'hui présentes sur le marché de l'art international et font donc l'objet d'un échange commercial mais cette fois hors du continent africain.

2.2.3 Et si l'art « touristique » était du design ?

Ainsi beaucoup de produits qu'on pourrait qualifier d'art « touristique » car destinés au départ à satisfaire les goûts des Occidentaux sont-ils des objets de bonne qualité et originaux, contrairement à l'idée reçue. De plus beaucoup d'entre eux ne sont pas des objets aux formes simplifiées, miniaturisées et représentant des images stéréotypées, d'ailleurs la plupart ne sont pas figuratifs. En effet les objets utilitaires et non figuratifs auxquels l'esthétique occidentale a dénié le statut de beaux arts tels que les sparteries, les meubles en bois, les articles en cuir, les bijoux en métal et perles, les textiles, les poteries... sont toujours les productions artisanales majoritaires sur le continent.

Ces considérations m'ont incitée à revenir sur la définition de l'art « touristique » par Graburn, qui est adaptée aux arts occidentaux définis comme « touristiques » mais pas à l'ensemble des arts africains destinés à satisfaire les goûts des Occidentaux. Il m'est donc apparu nécessaire de faire une nouvelle distinction au sein de la classification de Graburn.

¹⁸⁵ Définition de Graburn (1976, p.6) pour la catégorie des arts de souvenirs.

2.2.3.1 Une nouvelle catégorie d'art africain contemporain

Le design, mot anglais qui dans son sens premier signifie « dessin, esquisse » signifie en français une « discipline développée au XXe siècle, visant à la création d'objets, d'environnements, d'œuvres graphiques, etc., à la fois fonctionnels, esthétiques et conformes aux impératifs d'une production industrielle »¹⁸⁶. Cette définition du design met l'accent sur le fait que les entreprises cherchent à dégager la spécificité esthétique d'un produit afin que le consommateur puisse le distinguer au milieu de la masse de produits issus de la production industrielle. Depuis la dernière décennie, les recherches sur le design se sont focalisées sur ces aspects marketing de la question¹⁸⁷ en mettant de côté les expériences des designers à propos des pratiques de fabrication des objets. Ces études, plus fondées sur le discours que sur les pratiques de fabrication des objets dans le cabinet design, ne rendent pas compte de la diversité du processus d'invention de l'objet technique, et aboutissent à la séparation factice entre esthétique, forme et fonction. Ce processus d'invention est néanmoins mis en avant dans la thèse de A. Navena : *L'« affluence » des objets ; Pragmatique comparée de l'art contemporain et de l'artisanat d'art* (2001) où elle analyse les logiques selon lesquelles les artisans présentent la création d'une pièce artisanale. De ce point de vue, les activités de design et d'artisanat sont tenues par l'exigence de couplage entre les formes et la technique, le travail principal étant d'effectuer la traduction d'un usage dans l'objet. Dans leurs pratiques quotidiennes de conception et de fabrication, les designers œuvrent sur ces tendances autonomes des objets à différer et à évoluer différemment, que les entreprises industrielles exploitent pour fabriquer des produits distincts, spécifiques et personnalisés. Dans ce sens l'objet design est complètement spécifié avant d'entrer dans la chaîne de production alors que l'objet artisanal émerge dans un processus de fabrication faiblement prévisible, qui suppose l'engagement intense du fabricant dans les transformations des matières et le contact intime avec les matières. Néanmoins dans le processus de créativité, l'artisan comme le designer procèdent de la même manière. En effet du point de vue de la psychologie expérimentale et des sciences cognitives qui se sont intéressées à cet aspect de la question, le designer doit déléguer le pouvoir aux

¹⁸⁶ *Petit Larousse illustré*

¹⁸⁷ Navena A., 2001, p. 12

objets techniques. Il n'a pas pour but simplement d'habiller le produit d'une forme séduisante et de jolies couleurs et d'effectuer un travail stylistique sur les aspects esthétiques de l'objet. Il rend le produit agréable, mais les aspects tactiles et esthétiques s'assimilent souvent aux fonctions des objets. Le designer ne réserve pas la fonction à l'ingénieur et la forme au styliste. Son travail concerne une matière complexe, qui est autant esthétique que technique, forme que fonction, extérieur qu'intérieur, conception que production. Dans ce sens, l'objet design invite à l'usage et se prête facilement à la saisie ou à l'environnement dans lequel il évolue. Ainsi le design arrive-t-il à inscrire toute la gamme de variations (esthétiques, culturelles, sociales, ergonomiques, matérielles, fonctionnelles, cognitives) dans l'objet et à le rendre cohérent¹⁸⁸.

De ce point de vue, les objets techniques africains qu'ils soient destinés aux populations locales ou en majorité aux Occidentaux, sont des objets design. En effet quand **Abda Kamso**, forgeron du Château I, à la suite d'une commande pour un expatrié créa un étui de clé USB en argent gravé (*annexe II, part.11, photo 557*), il fut à la fois styliste dans la conception d'un objet esthétique à la forme et aux décors stylisés et un ingénieur en tant qu'inventeur d'un objet technique ayant pour fonction de protéger la clé USB de son client. Ici aussi, le travail d'Abda Kamso concernait une matière complexe à la fois esthétique et technique, forme et fonction, extérieur et intérieur, conception et production. Cette réalité est aussi celle des objets destinés à satisfaire les goûts des Nigériens. Par exemple Ahanté, forgeron agadézien, se révélait être un styliste dans la création du collier et des boucles d'oreille en or *agalé* (ou broderie) (*annexe II, part.11, photo 558*) par l'invention d'un nouveau design et un ingénieur dans le sens où il produisait un objet technique ayant la fonction d'être porté au cou des femmes sans les gêner et qui utilisait un nouveau matériau, l'or, pour satisfaire les nouveaux goûts de la gent féminine agadézienne attirée par les ornements en or depuis une vingtaine d'années.

Pour créer un objet technique, les artisans africains peuvent se référer aux anciens décors ou formes des objets utilitaires comme les sacs en cuir d'**Aichatou Sidi** (*annexe II, part.11, photo 559*) ou ceux d'**Aicha Akowé** (*annexe II, part.11, photo 560*) dont les décors peints s'inspirent de motifs anciens. Les artisans peuvent aussi prendre

¹⁸⁸ Navena A., 2001, p. 14

exemple sur les objets rituels de formes anciennes. D'une part, ils sont utilisés comme référents décoratifs, par exemple les amulettes wodabé réadaptées en bagues et collier par les artisans de Baraka, d'autre part les objets rituels sont réadaptés à l'usage moderne pour devenir le plus souvent des objets à fonction uniquement décorative. Par exemples, les masques « modernes » du Ghana destinés à orner le mur des maisons ou les *tchiraw* (amulette en argent contenant des versets coraniques) dont la forme est reprise par les forgerons touareg dans la création de simples bijoux (*annexe II, part.11, photo 561*).

Les meilleurs maîtres artisans peuvent également adapter leur création aux goûts du marché occidental. Par exemple **Mohamed Bididen**, forgeron touareg crée des accessoires en argent massif pour l'atelier de Jean Yves Brisot destinés à la marque Hermès. Dans le domaine de la maroquinerie et de la cordonnerie à Niamey, **Sidi Mahamane Lawali** fait partie des meilleurs cordonniers nigériens, formés au design haut de gamme par Claude Brillant, ancien artisan spécialisé chez Hermès (*annexe II, part.11, photo 562*). Les objets produits par ces artisans sont ainsi perçus par les clients occidentaux comme des produits d'excellente qualité et novateurs, puisqu'ils ont le cachet « Hermès ». Il existe néanmoins de nombreux produits réalisés par les artisans du Niger qui valent esthétiquement ces objets haut de gamme. D'ailleurs Alphadi¹⁸⁹, styliste nigérien de renommée internationale, travaille avec de nombreux artisans bijoutiers, maroquiniers, teinturiers, tailleurs et brodeurs¹⁹⁰ comme **Doula Tahirou** pour la réalisation de bijoux en os de chameau ou encore des forgerons du Château I et de Dan Gao comme **Bachir Atako** pour la confection de parures en argent ou encore avec des maroquiniers comme **Ado Illiassou** qui réalise des sacs et des cartables en cuir. Alphadi travaille aussi avec les commerçants d'objets d'art dans le montage de bijoux, comme **Sani Danjouma** du Petit Marché. Ces personnes, qui possèdent leur propre atelier, travaillent sous contrat ou sont payées tous les mois par Alphadi qui leur fournit

¹⁸⁹ Alphadi, styliste formé à l'atelier Chardon Savard à Paris, est à l'origine de la plus importante manifestation culturelle régulière (tous les deux ans) du Niger, le FIMA (Festival International de la Mode Africaine) dont la première édition a eu lieu en novembre 1998 dans les dunes de Tiguidit au sud d'Agadez et la dernière en décembre 2005 à Karey Gourou à une dizaine de kilomètre de Niamey. Alphadi utilise les pagnes wax, donc des tissus africains modernes, pour réaliser des robes à volants, ou d'autres habits.

¹⁹⁰ Ada Baraou R., nov. 2005, p. 4

le matériel pour la confection de ses produits¹⁹¹. Bien qu'Alphadi crée des modèles qu'il fait exécuter auprès de ces artisans, il n'est pas rare que ces derniers créent à partir de leur propre inspiration. Ainsi dans chaque domaine artisanal trouve-t-on des artisans capables de satisfaire les goûts de la demande internationale.

On peut également citer l'exemple des bogolan modernes du Mali. Dans les années 1970 plusieurs artistes formés à l'Institut National des Arts de Bamako créèrent le groupe *Bogolan Kasobane*¹⁹². De même que dans le domaine du batik figuratif au Burkina Faso, la démarche de ces artistes fut de délaisser la peinture sur toile pour transposer les motifs figuratifs réalisés à l'aide de teintures naturelles sur des étoffes de coton inscrivant le bogolan dans une dimension artistique. En tant que pratique artisanale réalisée à l'origine dans la région de BéléDougou (région de Bamako), cette approche a été reprise ensuite par de nombreux artisans maliens faisant basculer cette production dans la catégorie de curios car vendus en quantité aux touristes. Par exemple dans le pays Dogon nombre de bogolan figuratifs sont accrochés sur les murs en banco du village de Endé réputé pour son artisanat afin d'être vendus aux touristes. Parallèlement les bogolan décoratifs furent réappropriés par le milieu de la haute couture africaine et plus spécifiquement par Chris Seydou, styliste africain¹⁹³. Les bogolan décoratifs aux motifs simplifiés et répétés inspirés du glossaire de BéléDougou créé dans les années 1960 par des teinturières de Djenné et de San et devenus depuis production d'art « touristique » dans la zone¹⁹⁴ furent utilisés par Chris Seydou pour réaliser des vêtements de formes occidentales (jupes, vestes cintrées...) entraînant le bogolan décoratif à devenir un tissu haut de gamme en Occident¹⁹⁵. Il est donc inapproprié de ranger l'ensemble de la production des bogolan figuratifs ou décoratifs modernes achetés par les Occidentaux dans la catégorie « art touristique » même s'il s'agit d'articles destinés à l'origine à satisfaire leurs goûts car cette catégorie ne met pas en avant les spécificités esthétiques de chaque pièce. Finalement, les bogolan du Mali destinés à satisfaire les goûts des Occidentaux peuvent être soit des objets d'art de

¹⁹¹ Ada Baraou R., nov. 2005, p. 4

¹⁹² Grosfilley A., 2004, p. 93

¹⁹³ Grosfilley A., 2004, p. 94

¹⁹⁴ Grosfilley A., 2004, p. 92

¹⁹⁵ Et de ce fait à inciter la jeunesse urbaine du Mali à se réapproprier cette étoffe pour la confection d'habits modernes prouvant qu'un produit d'art dit touristique peut aussi être acheté par la population locale comme il en sera question plus en détail dans le chapitre 3 de cette partie.

qualité et novateurs, soit des curios de mauvaise qualité et pastichant les innovations.

Les artisans africains s'adaptent donc à leur nouvel environnement engendré par la modernité (qui inclut une clientèle dont les goûts ont changé et une nouvelle clientèle avec ses propres goûts, les Occidentaux) en adaptant les forme expressives des objets pour incarner une idée, une texture ou une couleur particulière, aux goûts d'une multitude de personnes grâce aux informations communiquées par celles ci. De même, les designers occidentaux s'adaptent au nouveau contexte de la modernité occidentale dont le mode de production se caractérise par un système de production de masse et industrialisé. Dans ce contexte propre aux pays industrialisés, c'est à l'aide du design que les entreprises cherchent à faire varier les produits sur le marché et à dégager la spécificité d'un produit. Dans les deux cas, les créateurs s'adaptent à leur environnement socio-culturel en produisant des objets dont l'écriture résolument contemporaine trouve un écho profond dans l'histoire de leur quotidien.

J'appellerai Afrodesign ces œuvres d'art africain contemporaines réalisées par les artisans compétents qui adaptent sans cesse leur production à la vie moderne, en particulier en milieu urbain, et qui sont de ce fait aussi en lien avec le marché occidental.

2.2.3.2 La qualité et la marque, nécessaires à la commercialisation sur le marché international

Dans l'adaptation de l'artisanat d'art africain aux critères esthétiques et de qualité du marché occidental, le mouvement du commerce équitable (CE) a un rôle important qu'il convient de souligner. Le rapport de février 2004 réalisé par *Artisans du Monde*, la plus grande et plus ancienne organisation de CE française, sur son impact auprès de ses partenaires producteurs du Sud précise: « Dans pratiquement tous les cas étudiés, le CE ne se contente pas de commercialiser les produits répliques des produits traditionnels, il contribue à enrichir ces techniques en amenant de nouveaux designs (...) ou de nouvelles techniques (...) ou des produits totalement nouveaux ».¹⁹⁶ Cela s'explique par un contrôle strict de la qualité des produits qui entraîne les artisans à améliorer leur production, par exemple, « les normes et standards imposés par l'organisation faïtière

¹⁹⁶ Artisans du Monde, février 2004, p. 87

népalaise ACP aux artisans des coopératives travaillant avec elle a permis à ces producteurs d'accroître leurs compétences techniques »¹⁹⁷. Également, les formations délivrées par les structures de CE auprès des artisans des coopératives travaillant avec elles permettent une amélioration de leurs compétences techniques. Ainsi *Umaè*, structure de CE parisienne¹⁹⁸ explique : « Notre activité s'inscrit au cœur de la démarche du commerce équitable. Nous nouons des relations durables avec les artisans et leur proposons des préfinancements et une rémunération juste. Nous participons à leur montée en compétences et à l'amélioration de leurs conditions de travail. »¹⁹⁹. Par le biais de ces formations les artisans africains s'adaptent aux marchés occidentaux afin d'obtenir des débouchés pour leurs produits dans les pays européens et aux Etats Unis. Par exemple la coopérative des Global Mama's installée à Cape Coast regroupant quarante deux Ghanéennes ayant été formées au stylisme par des volontaires internationaux (japonais, allemands, américains) produit des vêtements aux formes novatrices pour l'exportation vers les pays occidentaux dans le cadre de réseaux du commerce équitable²⁰⁰.

Cette professionnalisation des producteurs des pays non-occidentaux est un réel facteur de valorisation des artisans qui se sentent reconnus par l'exportation de leurs produits²⁰¹. Le mouvement du CE est ainsi un facteur important dans l'introduction de nombreuses productions artisanales africaines (et des pays du Sud, en général) de qualité et innovantes sur les marchés européens et américains, et certaines coopératives d'artisans travaillant dans le cadre du CE ont aujourd'hui acquis des compétences, la reconnaissance et la masse critique suffisante pour pénétrer des marchés non CE²⁰².

Au delà de l'adaptation des produits africains aux goûts des consommateurs occidentaux, ces structures de CE garantissent la marque de fabrique des objets. Par exemple la gamme de bijoux et accessoires « ethniques » Crustelita, commercialisée à Paris par la structure de CE Fuzion propose une gamme de bijoux en argent produits par des forgerons nigériens de Niamey (*annexe II, part.11, photos 563, 564, 565*). De même

¹⁹⁷ Artisans du Monde, février 2004, p. 61

¹⁹⁸ www.umaefr

¹⁹⁹ Fascicule de présentation de Umaè

²⁰⁰ www.globalmamas.org

²⁰¹ Artisans du Monde, février 2004, p. 94

²⁰² Artisans du Monde, février 2004, p. 46

la ligne de bijoux Ikken dont il a été question dans la partie I. qui est ensuite vendue à des grandes marques du marché international comme Lee Cooper (*annexe II, part.11, photo 566, 567*). La marque permet de donner aux produits design une légitimité sur le marché occidental, très attaché aux marques. De ce fait le design est appréhendé en Occident comme un outil fondamental pour la différenciation durable des produits standardisés qui dépasse le stylisme et l'ingénierie. Il intervient tout au début de la chaîne de fabrication et lance des pratiques de production de petites différences entre les objets identiques. Cette diversification des objets est lancée face à la concurrence, le design fait distinguer la spécificité des produits d'une ligne et arrive à les confronter sur le marché des marques²⁰³. Cette réalité du marché moderne occidental n'est pas celle du marché africain et de ce fait il devient difficile pour certains consommateurs occidentaux en Afrique (touristes et expatriés) de percevoir dans les produits d'Afrodesign une production de qualité car sans marque de fabrique, assurance de qualité et d'originalité. Les artisans africains ne sont, en général, pas sensibilisés à cette problématique de la marque, néanmoins quelques rares projets de développement tentent de les informer et de les former à cette pratique occidentale pour la diffusion de produits au niveau local. C'est le cas du stage « de l'idée à l'objet » initié par le Programme culturel régional bantu dont il a déjà été question qui a tenté d'élaborer une collection de produits artisanaux destinés au marché local réunis sous la marque « Bumba »²⁰⁴. Au cours de ce stage des vanniers, potiers, sculpteurs, fondeurs, dessinateurs et peintres ont associé leur savoir-faire dans ce sens. Tout y a été traité, du logo au présentoir. Néanmoins la marque « Bumba » risque d'intéresser au niveau local les seuls consommateurs occidentaux que sont les expatriés et touristes, qui sont habitués dans leur échelle de valeurs esthétiques à se baser sur la marque pour choisir les objets qu'ils désirent, ce qui n'est pas le cas de la majorité des consommateurs africains, bien que cela tende à se transformer sous l'impact de la diffusion sur les marchés urbains africains des produits de grandes marques mondialement connues comme Nike.

²⁰³ Navena A., 2001, p. 13

²⁰⁴ « Bumba » signifie : Créer, faire avec art, travailler de façon belle l'argile.

2.2.3.3 *Design made in Africa*, les prémices de la reconnaissance ?

L'exposition *Design Made in Africa*²⁰⁵ présentant les œuvres de trente et un designers confirmés par le marché de l'art occidental, travaillant dans quatorze pays africains, et ayant répondu à un appel à projets lancé à cette occasion par l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) et la ville de Saint Etienne, fut une prise de conscience de l'importance et de l'impact du projet design en Afrique. Quarante cinq objets ou collections d'objets originaux et conçus pour être reproductibles composaient cette exposition itinérante, comme la lampe sur pied multicolore de Améyovi Homawoo (Togolais), la méridienne de Dominique Petot (Français travaillant au Sénégal), la table basse réversible et le rocking chair « Ségou » de Cheick Diallo (Sud-africain) etc. Ces objets concernaient essentiellement le cadre de vie : mobilier, luminaire, arts de la table, tapisserie, ainsi que le mobilier urbain, le graphisme et les parures du corps. En parallèle et pour chaque ville où a été présentée l'exposition se sont tenus des ateliers-résidences permettant à des artisans locaux formés par un designer africain confirmé de réaliser des produits design dont le résultat venait s'afficher en complément de l'exposition pour lui donner une nouvelle actualité.

Néanmoins le reproche que l'on peut faire à *Design made in Africa* qui se voulait représentative des courants de création qui traversent l'Afrique dans le domaine du design, est d'avoir mis de côté les designers non confirmés sur le marché de l'art occidental dans le choix des objets permanents de l'exposition. Cette absence remarquable des maîtres artisans africains montre que pour les concepteurs de cette exposition les designers africains ne pouvaient appartenir au milieu de l'artisanat d'art, relégué à un art de curios. Par exemple, Michel Bouisson, l'un des commissaires de l'exposition pointe le fait que l'Afrique semble condamnée « à devoir produire des objets destinés à l'exportation et qui recourent à des représentations folklorisantes des sociétés qui le composent. »²⁰⁶ Pendant que A. Chab Touré, professeur d'esthétique et directeur de la Chab galerie de Bamako (Mali) écrit dans le catalogue d'exposition :

²⁰⁵ Cette exposition itinérante qui s'est produite de 2004 à 2006 a été réalisée en double exemplaire. Les deux jeux voyageaient simultanément ; l'un sur le continent africain et l'autre dans le reste du monde à l'occasion des grands rendez-vous du design international. Cette double itinérance a permis à plus de vingt-trois villes d'Afrique, d'Amériques et d'Europe de l'accueillir jusqu'à la fin 2006.

²⁰⁶ Bouisson M., 2004, p. 25

« Alors qu'elle (l'Afrique) pouvait se moderniser sans s'occidentaliser, elle se grise d'une prétendue ingéniosité déposée dans son passé lointain ou découverte, plus récemment, dans « l'artisanat d'art » exclusivement productrice de « curiosités » pour touristes »²⁰⁷.

Pourtant, et comme on l'a déjà expliqué précédemment, on peut considérer les maîtres artisans travaillant (en totalité ou en partie) pour le marché occidental (et africain) comme des designers. D'ailleurs les artisans nigériens choisis²⁰⁸ pour participer aux ateliers-résidences de *Design made in Africa* étaient issus du monde de l'art « touristique » puisqu'ils travaillaient, pour la plupart, dans les villages artisanaux du Niger, en particulier ceux de Niamey où la clientèle, aisée, est majoritairement occidentale. Bien que ces artisans comme **Maimouna Souley, Aichatou Sidi, Sidi Mahamane Lawali** n'aient pas l'étiquette de designers car non confirmés sur la scène internationale, ils sont néanmoins reconnus dans le monde de l'artisanat d'art nigérien comme des maîtres artisans, c'est d'ailleurs ce qui leur a permis d'être sélectionnés pour les ateliers de *Design made in Africa*. Leurs créations ont été présentées à l'exposition, comme preuve que des artisans nigériens pouvaient apprendre le design. Or si ceux qu'on a considéré comme des apprentis designers ont perfectionné leur technique grâce à cette formation, ils n'ont pas appris à devenir des designers, puisqu'ils l'étaient déjà.

Les Afrodesigners produisent à la fois des objets adaptés aux références esthétiques occidentales²⁰⁹ et à celles des Africains, ce qui n'est pas le cas des designers confirmés de *Design made in Africa* qui produisent pour le marché occidental parce que c'est là que se trouve leur clientèle. C. Savoye, commissaire d'exposition de *Design made in Africa* précise ainsi en évoquant les objets de ces designers : « ce tabouret pourrait être édité chez Kartell, cette table chez Ikéa, ceci chez Ligne Roset.... »²¹⁰. Or l'impact de ces marques n'est pas encore perceptible et inclus dans la vie quotidienne en Afrique et de ce fait pour le moment elles sont une référence esthétique presque exclusive à la clientèle occidentale. Ainsi les objets conçus par les designers africains

²⁰⁷ Chab Touré A., 2004, p. 22

²⁰⁸ Par le directeur du CCFN

²⁰⁹ La connaissance des Afrodesigners en particulier au Niger restent réduite en ce qui concerne les marchés extérieurs où la réalité économique est différente de celles des marchés locaux.

²¹⁰ Savoye C., 2005, p. 14

confirmés sur le marché de l'art international s'adaptent (pour le moment) essentiellement aux goûts de la demande occidentale et non à celle de la demande africaine.

2.2.3.4 Quelle reconnaissance ?

La non-conformité de l'artisanat d'art africain vis-à-vis des critères économico-esthétiques occidentaux, impliquant son absence de reconnaissance sur le marché international, amène la production des Afrodesigners à être réduite aux yeux des consommateurs occidentaux et des spécialistes à des curios de mauvaise qualité et sans originalité. Cette remarque est moins vraie pour les artistes/artisans africains qui ont suivi une formation « académique », notamment dans une université ou une école d'art. En effet, le degré de connaissance que les artistes/artisans ont de l'art et de la fabrication de l'art en dehors de leur propre communauté a un impact sur leur reconnaissance dans le monde de l'art occidental. Généralement, l'enseignement dispensé au sein d'une école donne une connaissance de l'histoire de l'art mondiale aux élèves. Ces connaissances font que la manière d'envisager l'originalité ou son contraire, la copie, est souvent liée au fait d'avoir ou non une formation à l'occidentale. De ce fait, les différences d'attitude des artistes/artisans contemporains sur l'ensemble du continent africain vis-à-vis de la facture (c'est-à-dire du processus de fabrication) reflètent bien souvent le mode de formation qu'ils ont suivie (formelle, informelle ou en autodidacte). C'est pourquoi il est difficile pour un *inaden* (forgeron touareg) de se définir comme « artiste » (au sens occidental du terme) étant donné que la distinction entre art et artisanat n'existe pas dans le monde rural. Ce n'est pas le cas pour des artistes/artisans comme Boubé formé par la Suisse Monica Aguilera et Touré formé à l'école d'Art du Centre Culturel Oumarou Ganda de Niamey. La haute-couture doit de ce fait également être considérée sous cet angle. Ainsi, si Alphadi, qui a suivi une formation à l'atelier Chardon Savard (Paris), est considéré sur la scène internationale comme un styliste, ce ne sera pas le cas des couturiers des villes africaines qui seront appréhendés comme de simples artisans.

Outre la connaissance artistique de l'art mondial, l'expérience des artistes/artisans africains en matière de mécénat va également permettre à ceux qui le connaissent d'être

exposés dans des galeries, reléguant les autres à la rue, situation qui va de pair généralement avec l'anonymat de l'artiste/artisan. En effet le principe selon lequel une œuvre doit être originale et unique implique que son auteur soit identifié en tant qu'individu et non pas simplement en tant que membre d'un groupe. Parce qu'elles partagent cette conviction les galeries et les centres culturels sont les seuls lieux en Afrique à respecter véritablement les conceptions qu'ont les artistes/artisans conscients de la nécessité de leur individualité et de leur singularité artistique pour percer sur le marché de l'art international²¹¹. De ce fait S. Littlefield Kasfir s'interroge à propos des objets d'art réalisés par les artistes reconnus d'Afrique du Sud, **Noria Mabasa** qui modèle des statuettes en argile et **Dr. Phutuma Sekoa** qui sculpte des animaux en liège : « Plusieurs sculpteurs Kamba du Kenya font des sculptures animalières très semblable à celles de Sekoa, tandis qu'un atelier pour artistes handicapés réalise des groupes de figures fantaisistes en terre qui pourraient rivaliser avec celles de Mabasa. Pourtant l'appareil critique qui permettrait de les recadrer dans le domaine de l' "art véritable" leur fait défaut et on ne les trouve que sur les marchés de bibelots. Ces œuvres ne sont pas présentées comme un travail d'individu ayant un nom et une histoire, autre étape déterminante pour sortir du moule de l'art pour touriste. Il ne semble donc pas exagéré de supposer que l'art « transitionnel » existe en abondance ailleurs qu'en Afrique du Sud mais que le soutien nécessaire pour être propulsé dans le cercle des galeries lui fait généralement défaut. »²¹² L'art de transition auquel fait référence S. Littlefield Kasfir est ce que j'ai appelé l'Afrodesign.

L'Afrodesign est dans la continuité de ce que l'Occident définit comme « artisanat » ou « art » africain. Il n'est aucunement un art destiné à satisfaire les goûts exclusifs des touristes, même s'il est le plus souvent orienté par les goûts des Occidentaux. Ainsi les productions que Graburn a rangées dans la catégorie des arts du souvenir sont d'une part des objets de qualité et créatifs et d'autre part des objets de qualité médiocre et stéréotypés, les curios.

De plus, même si les Occidentaux sont la clientèle principale de l'Afrodesign,

²¹¹ Littlefield Kasfir S., 1999, p. 132

²¹² Littlefield Kasfir S., 2000, pp. 43-44

cela ne veut pas dire non plus que parmi ses acheteurs il n'y pas d'Africains. Quelques uns, l'élite, a les moyens d'acheter ces objets de luxe et le goût pour le faire, comme il en est question dans le chapitre 3.

Chap. 3 : Nouveaux goûts de la modernité

Il est ici question des paramètres sociaux des goûts des Africains et en particulier des Nigériens dans le nouvel environnement qu'a engendré la modernisation.

Qu'est ce que la modernisation en Afrique? Si celle de l'Occident doit être considérée comme un cas en lui même particulier dont l'intérêt réside surtout dans son antériorité elle n'est pas une norme socio-historique. La modernisation du continent africain se caractérise, quant à elle, par un changement particulièrement brutal inhérent à la colonisation²¹³. L'analyse historique de cette période permet de révéler « les schémas de la rencontre impérialiste et l'échange capitaliste, ainsi que les facteurs historiques et culturels spécifiques donnant aux productions locales leur forme unique. »²¹⁴ Les arts africains du XXe siècle peuvent donc être qualifiés de modernes dans la mesure où ils représentent les importants changements connus des sociétés africaines à la suite du contact permanent et à grande échelle avec les pays européens. De ce point de vue, toutes les catégories d'art existant aujourd'hui sur le continent africain (arts dits traditionnel, en extinction, réintégré, populaire, touristique et assimilés) peuvent être qualifiées d'art moderne car elles reflètent « une mutation de la société locale à la recherche de nouveaux systèmes de références et pensée face à un environnement économique et social en perpétuelle évolution. »²¹⁵

Ainsi les arts contemporains du continent africain sont-ils des révélateurs de leur époque, époque de surcroît la mieux connue des africanistes, qui se caractérise notamment par l'émergence de nouvelles classes sociales nées dans le creuset de la modernité. Cette constatation faite, je vais opérer une distinction sur trois catégories caractérisées par leur accessibilité aux consommateurs africains locaux²¹⁶ : celle des arts modernes de luxe, celle des arts transitionnels et celle des arts traditionnels modernes, qui restent néanmoins des tiroirs grands ouverts. En effet, considérant que la

²¹³ Et non comme un antagonisme de ce « qui est tradition » et de « ce qui est moderne », contradiction qui exacerbe l'aspect de « société sans histoire » et de « société avec histoire » puisqu'elle ne prend en compte l'aspect transcendantal de la dite « tradition », comme on l'a vu dans la première partie.

²¹⁴ Phillips R.B., Steiner C.B., 1999, p.4

²¹⁵ Grégoire E., 1993, p. 87

²¹⁶ Et non du point de vue des producteurs.

modernisation est un processus complexe qui se caractérise par « une révolution technique, économique, sociale et intellectuelle permanente, un processus sans fin de génération du nouveau dans les rapports de l'homme à la nature et dans les rapports des hommes entre eux »²¹⁷, les arts nés dans ce nouvel environnement sont également en constante mutation et de ce fait peuvent passer d'une catégorie à l'autre.

3.1. Arts modernes de luxe : une tradition des nouveaux privilégiés

La catégorie des arts modernes de luxe regroupe l'Afrodesign, les curios, l'art académique, ainsi qu'une partie des objets d'art « populaire », et d'art réintégré, tous évoluant en milieu urbain. Il s'agit de produits qui participent à l'amélioration du confort de vie, et mettent en évidence le désir de paraître²¹⁸. Cet art moderne de luxe est acheté par le groupe minoritaire des privilégiés que sont les Occidentaux et les classes moyennes africaines comme les petits fonctionnaires (instituteurs, professeurs de collège, lycée, employés de la poste, secrétaires,...) et les classes aisées que sont les cadres travaillant dans le privé (ONG, PME.. avocats) ou dans le public (médecins, directeurs d'école, ...). On compte parmi ces privilégiés les élites que seront les banquiers, les hommes politiques et les chefs d'entreprise, par exemple les *Alhazai* (grands commerçants haoussa) et les professions intellectuelles comme les universitaires. Il faut aussi noter qu'en général les achats sont plus importants dans les milieux urbains, car c'est dans ces centres que les agents économiques disposent d'un pouvoir d'achat relativement important.

3.1.1 Arts modernes de luxe et idéologie occidentale

Je me concentrerai tous d'abord sur l'art de curiosité (curios) et sur l'art académique, qui sont différents de l'Afrodesign en ce sens qu'ils ne sont pas dans la continuité du système ancien de production dans un contexte moderne.

3.1.1.1 Arts de curiosité

La différence majeure entre les curios africains vendus en Afrique et les curios

²¹⁷ Fougeyrollas P., 1967, p.9

²¹⁸ Hama H.M., 2002, p. 30

occidentaux vendus dans les lieux touristiques des pays occidentaux est que les curios africains sont achetés exclusivement en Afrique par des personnes aisées. En effet, l'art de curiosité occidental ne fait pas partie des arts de luxe occidentaux, car son prix est souvent faible comparé au niveau de vie d'un pays occidental. En Afrique, les curios sont chers pour la majorité de la population alors qu'ils coûtent peu pour les visiteurs occidentaux.

Le tourisme de détente est apparu sur le continent africain dans les années 1960. Les premiers touristes de ce type étaient des Occidentaux, de ce fait les premiers curios africains étaient adaptés à cette nouvelle clientèle, dont le nombre est allé en s'accroissant. Aujourd'hui, les touristes occidentaux représentent la principale part du tourisme de détente sur le continent africain incitant la production de curios à rester essentiellement adaptés à leurs goûts et à leur compréhension. C'est pourquoi dans ce qu'ils véhiculent comme image et comme esthétique, les curios ont essentiellement du sens pour les consommateurs occidentaux. Comme nous l'avons vu précédemment, les touristes sont souvent pleins d'a priori qu'ils aillent visiter l'Europe, l'Amérique, l'Asie, l'Océanie ou l'Afrique et de ce fait les curios vont refléter cet a priori dans leur imagerie.

De plus, lorsqu'ils voyagent, les Africains font rarement du tourisme de détente, car s'ils voyagent c'est généralement pour travailler comme c'est le cas des migrants qui vont chercher du travail ailleurs pour pouvoir subvenir aux besoins de leur famille ; ils ne reviennent donc pas avec des curios mais avec de l'argent. Néanmoins, même si leur nombre reste très réduit comparé à celui des touristes occidentaux, de plus en plus de touristes africains, comme les Camerounais au Niger, visitent leur continent. Comme les autres touristes, ils achètent des souvenirs ou des cadeaux. Ce qui rejoint les touristes occidentaux et africains dans l'acte d'achat, c'est qu'ils ne connaissent pas ou peu les objets produits dans le pays qu'ils vont visiter et n'ont pas de moyens de comparaison. Ils achèteront donc plus facilement des objets vite faits et mal faits.

Mais, la transformation de l'orientation idéologique des curios au contact de ces quelques touristes africains ne s'est pas encore amorcée, ainsi pour le moment les curios ont-ils une raison d'être sur le continent pour les Occidentaux qui en sont presque les

seuls consommateurs.

3.1.1.2 Arts des beaux-arts

Les arts assimilés aussi appelés arts académiques ou internationaux sont réalisés par des artistes formés selon les principes artistiques et esthétiques occidentaux des beaux-arts. De ce fait ces objets ont surtout du sens pour les Occidentaux. En effet, souvent leur forme (peinture de chevalet, installation) et leur fonction (l'art pour l'art) ont pour origine l'Occident. De ce point de vue, la fonction de l'œuvre d'art dépasse le simple cadre de la décoration car ici l'artiste est considéré comme réfléchi (et à la fois génie) en mettant en avant des idées et définissant des concepts. Ce concept « d'art pour l'art » est le reflet d'une vision occidentale de l'art qui sous entend l'œuvre unique réalisée par un artiste unique.

De ce fait, les arts assimilés sont envisagés comme catégorie regroupant des œuvres originales et uniques, caractéristiques fixées par les principes de l'esthétique occidentale élaborée au XVIII^e siècle. C'est pourquoi, du fait que les œuvres d'art assimilées sont évidemment des objets uniques réalisés par un artiste unique qui fait uniquement de l'art pour l'art, elles n'ont jamais été confondues avec de l'art dit touristique.

L'achat d'une œuvre d'art académique par un consommateur occidental, fait partie des marqueurs sociaux qui permettent aux classes occidentales cultivées de se démarquer des autres, car ils sont souvent les seuls à pouvoir acheter ces œuvres très coûteuses. Ce qui fait que très souvent, l'art assimilé attire au niveau local surtout une élite expatriée cultivée évoluant dans les capitales africaines. Cette élite cultivée va faire ses achats dans les centres culturels français ou américains ou les galeries quand il y en a. Pour eux, une œuvre présentée dans un lieu qui s'appelle « galerie », « musée », ou « centre culturel » se voit automatiquement accorder le statut d'œuvre d'art.

Bien que les Occidentaux soient la clientèle largement majoritaire de cette production, les élites africaines, qui ont les moyens, peuvent acquérir des œuvres d'arts assimilées. D'ailleurs, les principes artistiques occidentaux sont aussi devenus partie intégrante de toute une série d'idées défendues par les intellectuels africains dès les années 1960. Néanmoins, il est vrai que l'achat de ce type de production reste rare, en

tout cas auprès des élites nigériennes, car sa cherté par rapport à son unique rôle décoratif semble absurde à beaucoup d'entre eux qui préféreront les objets d'Afrodesign, plus proches de leur idéologie culturelle.

3.1.1.3 Symboles des arts modernes de luxe d'idéologie occidentale

Les curios et les arts assimilés, même s'ils représentent l'idéologie culturelle occidentale, symbolisent néanmoins une réalité africaine contemporaine qu'il ne faut pas négliger. En effet, beaucoup d'artistes académiques, de même que ceux destinant leur production aux touristes, s'appuient sur un héritage et une culture occidentale assimilée. Dans ce sens ils participent à créer un art africain contemporain marqué par la combinaison équilibrée de plusieurs esthétiques.

Parmi les multiples symboles développés dans ces multiples esthétiques, la vision d'un passé révolu est un thème récurrent. La nostalgie de la perte d'un passé pouvant être fictif constitue la source de thème de beaucoup de sculpteurs et de peintres. Par exemple, dans les œuvres de « l'Ecole de Dakar » (années 1960/1970) beaucoup de sujets sont ostensiblement « traditionnels » comme *La Rencontre des Masques* de Boubacar Coulibaly (1976). De même, dans les œuvres des artistes nigériens autodidactes (aujourd'hui reconnus comme artistes par les institutions) comme Mohamed Boari ou Ghisa Ixa. Cette vision s'explique par le repli identitaire de l'artiste dans un monde de plus en plus globalisant. En effet, quand un genre de vie spécifique et un ensemble de traditions sont ressentis comme une disparition, la considération d'une perte culturelle collective émerge. Dans certains cas, cette considération de la perte se transforme en un « deuil » du passé. Cette vision de passé révolu vu comme plus « authentique » n'est donc pas une particularité des curios.

Dans un processus comparable mais inversé dans l'utilisation des symboles, certaines œuvres mettent en avant le monde contemporain africain comme l'œuvre *Kimbéville* (2001) de l'artiste congolais Bodys Isek Kingelez, qui représente une ville imaginaire miniature en carton, symbolisant la modernité africaine comme « l'envers du décor occidental ou plutôt un décor infernal, symétrique et inverse d'un Occident repu et aseptisé »²¹⁹. Au Niger, on retrouve cette représentation de l'Afrique moderne « en

²¹⁹ Amselle J.L., 2005, p. 72

friche » dans certaines œuvres des peintres naïfs de la capitale représentant notamment des taxis-brousse dégingués et surchargés que les gens appellent les « on s'en fout la mort ».

Ces images de modernité « en friche » et de passé « primitif » reflètent le positionnement des artistes face à la construction de nouveaux éléments de tradition qui ne s'implantent pas sans la sensation du « sacrifice du passé » et insistent sur le fait que le « progrès » n'arrive jamais sans la perte de la tranquillité « ancestrale ». L'art académique, comme l'art de curiosité, participent donc dans un même sens au processus d'innovation qui opère sur la création et l'évaluation de nouveaux symboles, codes et contenus culturels dans la continuité de la tradition qui intègre les nouveaux principes de la modernité dans les rapports de l'homme à son passé et à son présent. Ainsi l'art de curiosité et l'art académique participent-ils comme les autres catégories d'art africain contemporain à la construction de la tradition dans un contexte de modernité.

3.1.2 Arts modernes de luxe et idéologie africaine : l'Afrodesign

Si les objets d'art académique et l'art de curiosité restent l'apanage des Occidentaux, ce n'est pas le cas des objets d'Afrodesign achetés également en quantité par les citoyens africains favorisés. Car si les consommateurs d'Afrodesign sont en majorité des Occidentaux, les privilégiés africains qui ont les moyens d'acheter ce type d'objet font également partie de la demande. Afin de mettre en avant leur statut social supérieur et reflétant leur position d'« homme moderne » cette classe aisée va se munir d'objets différents des objets d'apparat ruraux. Par exemple, les portraits funéraires en ciment qu'on trouve au Nigeria et au nord-est du Cameroun sont destinés à une riche clientèle urbaine, notamment les œuvres de Sunday Jack Akpan qui représentent dans un degré de ressemblance surnaturelle le futur défunt qui en fait la commande. De même selon J. Picton : « Dans la région de langue Igbo, des sculpteurs de masques ont parfois élaboré leurs formes pour répondre à une demande urbaine actuelle (comme l'accrochage décoratif d'objets aux murs) »²²⁰. Au Niger, depuis quelques années, les riches citadines ont délaissé le tissage comme forme de richesse présentant une sorte d'assurance contre les périodes de difficultés économiques (parce qu'elles peuvent le

²²⁰ Picton J., 2001, p. 1001

vendre) et préfèrent épargner de l'or sous forme de bijoux²²¹. De ce fait les riches citadines se démarquent des femmes des classes populaires qui, elles, continuent à thésauriser les couvertures tissées.

L'achat de luxe va être à la fois une démarcation sociale entre riche et pauvre mais aussi entre broussards et citadins. C'est ainsi qu'actuellement les bijoux en argent restent l'apanage des femmes de la campagne et des jeunes filles des villes et que l'or est destiné aux riches citadines comme les bijoux modernes en or filigrané de Niamey ainsi que les formes plus récentes de bijoux réalisés par le Maître bijoutier **Ahanté** à Agadez, chose étonnante dans cette région où l'or était jusque là considéré comme un métal impur.

Pour les privilégiés africains, les objets appartenant au genre de l'Afrodesign symbolisent ce qu'ils considèrent comme propre à la modernité occidentale ou propre à l'identité africaine.

3.1.2.1 L'Afrodesign symbole d'« Africanité »

B. Jules-Rosette cite un galeriste américain qui considère l'importance de l'éducation occidentale en matière d'intérêt du patrimoine : « Au plus les Africains sont éduqués – l'éducation occidentale – sur une ou deux générations, au plus ils ont la conscience de ce que devient leur propre héritage. »²²² De ce point de vue, les élites africaines et en particulier les intellectuels formés à l'occidentale aiment-ils exposer chez eux des objets de formes anciennes comme des antiquités ou des reproductions de ces antiquités afin de mettre en avant leur « africanité ». De ce fait la décoration de l'habitat à l'ancienne est devenue une pratique de l'élite nigérienne et non plus une pratique de masse comme auparavant, parce que les classes populaires se sont tournées, pour décorer leur intérieur, vers les articles industriels²²³. Afin de se démarquer des classes populaires l'élite nigérienne s'est réappropriée les objets anciens pour décorer leur habitat. Cette attitude culturelle d'une partie de l'élite se manifeste au Niger également dans le port du vêtement qui reste souvent le grand boubou en basins pour les

²²¹ Adamou A., 2001, p.29

²²² Jules-Rosette B., 1984, p. 210

²²³ Fala Habi A., 1988, p. 108

hommes (*annexe II, part.11, photo 568*) comme pour les femmes. Ainsi les *Alhazai*, grands commerçants haoussa, portent toujours le boubou au quotidien, comme pour revendiquer leur identité d'Africains musulmans, car être musulman fut pour les *Alhazai*, un premier moyen prestigieux de se distinguer du reste de la population (être El Hadji en fut pendant longtemps un second)²²⁴. On peut aussi évoquer l'exemple des nupieds de type samaras (*annexe II, part.11, photo 569*) : les chaussures de forme occidentale qui sont aussi réalisées par les artisans de Niamey, en particulier les mocassins, étaient portées par les citoyens dans les années 1980 mais maintenant les privilégiés préfèrent les nouvelles samaras mieux adaptées au climat et qui reflètent aussi leur « africanité ».

Cette caractéristique d'une partie de l'élite d'affirmer son identité africaine (dont l'identité musulmane) s'explique notamment par le fait qu'au moment des indépendances, à l'idéologie coloniale de « l'occidentalisation » certains Africains ont réagi avec l'idéologie de la « rupture totale avec le monde occidental » entraînant un retour aux valeurs africaines perçues comme traditionnelles. C'est par exemple le cas de Léopold Senghor qui, s'il ne prônait pas la rupture totale avec l'Occident comme le montre sa prise de position au moment des indépendances, prônait un retour aux valeurs des cultures africaines dans la Négritude²²⁵. Senghor participa de manière décisive à la construction d'une politique culturelle nationale au Sénégal qui a récupéré la « tradition » (au sens négritudiste de passé africain primordial) et en même temps embrassé le modernisme occidental avec pragmatisme (notamment en acceptant des techniques et disciplines venues d'Europe)²²⁶. Plusieurs autres gouvernements africains tentèrent aussi de mettre en exergue ce « retour aux valeurs traditionnelles ». Par exemple le gouvernement ivoirien dans les années 1980²²⁷ et celui du Zaïre sous l'ère

²²⁴ « A présent, le port de ce titre s'est généralisé avec le progrès du transport aérien et la diminution des tarifs et on peut se demander si l'adhésion au mouvement réformiste *izala* (mouvement musulman intégriste originaire du Nigeria) n'apparaît pas aux yeux des jeunes et riches *alhazai* comme une nouvelle façon d'affirmer leur identité. » (Grégoire E., 1993, pp.87-88)

²²⁵ Remise en question des valeurs des sociétés occidentales, protestation contre la politique d'assimilation française, affirmation de la valeur des cultures noires, volonté d'obtenir une reconnaissance officielle et véritable des civilisations Noires.

²²⁶ Littlefield Kasfir S., 2000, p. 169

²²⁷ Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), pp.94-95

Mobutu²²⁸ firent des arts de leur pays un symbole national dans le but de solidifier la conscience d'un héritage et d'une identité culturelle commune. De même, dans les années 1960, la promotion des anciens métiers artisanaux du Niger au Musée National du Niger, dont il a été question dans le chapitre 1, allait dans ce sens. Cette approche a d'ailleurs permis à l'artisanat nigérien d'être reconnu et apprécié par l'élite nigérienne qui jusque là ne s'intéressait pas ou peu à ces produits. De ce fait, l'administration et les entreprises privées nigériennes achètent aujourd'hui des objets d'artisanat d'art produits par les artisans nigériens dans le cadre d'opérations spécifiques qui leurs permettent de valoriser l'identité culturelle nigérienne au travers de ces produits²²⁹. Ainsi au village artisanal de Tahoua les consommateurs nigériens représentent près de 80%²³⁰ de la clientèle dont la majorité est des comités d'entreprises.

Ce phénomène en lien avec le nouvel environnement moderne entraînant un besoin d'un retour identitaire comme dans les sociétés modernes occidentales peut être un vecteur d'innovations dans le sens où se construit l'Afrodesign. Par exemple, les objets décorant l'intérieur de la maison agadézienne de Mano Dayak, entrepreneur nigérien et l'un des chefs de la rébellion des années 1990²³¹ sont des innovations. Dans cette belle maison en banco située dans le quartier récent de Jeunes-Cadres à Agadez, la porte est réalisée en gainerie et décorée avec la technique du cuir repoussé, le lit *Karaga* (*annexe II, part.11, photo 570*) s'est transformé en table basse comme c'est souvent le cas dans les maisons d'expatriés, les coussins du salon sont recouverts de housses en *sakala* « Téra-Téra » (*annexe II, part.11, photo 571*), une lampe est faite d'un socle gainé en cuir repoussé et d'un abat-jour en batik figuratif représentant des animaux des fresques préhistoriques (*annexe II, part.11, photo 572*) et même le porte-clé en nickel réunissant les clés de la demeure est gravé d'une croix de l'Aïr et du nom du

²²⁸ Jules-Rosette B., 1984, p. 232

²²⁹ Hama H.M., 2002, p. 31

²³⁰ Selon le gérant de la boutique,

²³¹ A l'âge de 10 ans, il suit avec réticence les cours de l'école française nomade d'Azal, forcé par l'administration française, mais prend goût aux études et continue sa scolarité au collège d'Agadez avant de partir travailler à Niamey. A 20 ans, il part aux Etats-Unis où il poursuit ses études (bac et études supérieures) entre New York et Indianapolis, tout en travaillant. En 1973, il part à Paris, et s'inscrit dans la section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes Technologiques en Anthropologie Culturelle et Sociale du Monde Berbère. De retour au Niger, il devient guide dans le désert, salarié d'une agence de voyages française, puis il fonde sa propre agence de tourisme *Temet Voyages*, qui devient la plus importante d'Agadez. Il a ainsi contribué efficacement à l'essor du tourisme dans la région.

propriétaire (*annexe II, part.11, photo 573*). Mano Dayak voulait probablement mettre en avant sa « nigériennité » en faisant faire ces objets aux artisans nigériens dont le sens a été détourné pour s'adapter à un environnement moderne occidentalisé. De ce point de vue, Mano Dayak joua le rôle d'informateur de goût auprès des artisans de la même manière que les expatriés qui passent des commandes adaptées à leur goût.

Dans un cadre moins individualisé, les chevaux harnachés miniatures en gainerie et le méhariste réalisé dans la même technique sont achetés par nombre de Nigériens de la capitale. Ils mettent en avant l'envie de leur acquéreur de marquer leur « nigériennité » puisqu'ils représentent des animaux de la « noblesse » nigérienne. Ces objets, pastichant les peluches, ont été pensés par leurs créateurs (forgerons touareg de la zone du fleuve) comme adaptés au marché occidental, mais ils semblent qu'ils soient mieux adaptés aux envies des Nigériens. Ainsi, ces produits destinés au départ à satisfaire les goûts des Occidentaux sont finalement plus adaptés aux goûts des Nigériens qui ont les moyens d'acheter ces objets coûteux afin de marquer leur « nigériennité ».

Les antiquités et leurs reproductions, de même que les objets récents dont le caractère esthétique rappelle des objets anciens dans la forme et/ou le décor peuvent donc avoir un rôle identitaire pour l'élite africaine. Dans ce cas, l'objet d'art devient un moyen de mettre en avant l'attachement au passé et aux valeurs perçues comme lui étant spécifique.

3.1.2.2 Afrodesign symbole de modernité

Les innovations peuvent à l'opposé symboliser la nouveauté en s'inspirant des formes de la modernité occidentale. Car si les élites et les classes moyennes africaines recherchent « l'africanité », elles apprécient aussi les objets manufacturés occidentaux, car ces privilégiés cherchent un équilibre entre les valeurs culturelles considérées comme coutumes et la modernisation mondialisante. Prenons l'exemple des peintures naïves sur sac de farine de l'ancien Zaïre que j'aborderai d'un autre point de vue que celui généralement répandu consistant à analyser cette forme d'art sous l'angle du producteur. Ces analyses ont entraîné à cloîtrer les peintres zaïrois dans la catégorie des arts dit populaires, catégorie que plusieurs auteurs (B. Jules-Rosette (1984), S.

Littlefield Kasfir (1999), Amselle J.L (2004) ont remise en question. En effet les peintres du Naïf travaillent aussi bien pour le marché dit touristique, pour le marché local, que pour le marché international. Or nous savons que le fait qu'un artiste travaille pour plusieurs marchés à la fois n'est pas une particularité de ces peintres mais qu'il s'agit d'une pratique répandue en Afrique. Je choisirai donc de considérer ces peintures sous l'angle de la demande. Dans ce sens, l'art populaire, l'art « du peuple », est censé être accessible au plus grand nombre. Ce n'est pourtant pas le cas des peintures naïves sur toile de jute de Kinshasa qui sont souvent prises comme exemple pour illustrer l'art « populaire ». Ces toiles qui se sont développées dans les années 1970 au Zaïre représentaient, d'une part des portraits de famille, pastiches des photographies qui se sont rapidement répandues en Afrique après la deuxième guerre mondiale²³², d'autre part des sujets symboliques comme la Mami Wata (sirène)²³³. Dans ce cas le tableau était perçu par les zaïrois comme un talisman moderne apportant prospérité et santé. Ces toiles étaient achetées par les Occidentaux et les fonctionnaires zaïrois, car ils gagnaient assez d'argent pour pouvoir se les procurer. Dans ce sens, les peintures naïves sur toile de jute de Kinshasa font parties de la catégorie des « arts de luxe » car achetées par une clientèle aisée.

Les cartables en cuir (*annexe II, part.11, photo 574*) sont un exemple pertinent d'objets nigériens de la modernité occidentale dont la forme est appréciée par l'élite et les classes moyennes nigériennes. Depuis plusieurs décennies, cet objet occidental par sa forme et sa fonction s'adapte aux nouveaux emplois nés de la colonisation, puis de la post-colonisation. Avec ces nouveaux types d'emplois dans les villes comme ceux de la fonction publique ou ceux issus des projets de développement, de nombreux cadres nigériens achètent ces serviettes pour transporter leurs documents. Cet objet est né dans le Centre artisanal du Musée National du Niger pour l'exportation dans les pays du Nord ou pour les expatriés. Au départ, ces cartables étaient des copies conformes, tout en cuir, des cartables fabriqués en Europe. Puis les artisans ont créé une nouvelle esthétique autour de ces produits en y ajoutant des motifs tissés. Aujourd'hui ces cartables sont achetés par le public local urbain et le public étranger. De même, les

²³² Förster T., 2001, p. 115

²³³ Cette figure serait inspirée des personnages de la peinture moderne et des posters indiens introduits sur le continent africain dans les années 1960.

porte-monnaies, les portefeuilles, et les range-documents sont aussi utilisés par ces mêmes personnes et pour les mêmes raisons. Dans les bureaux des fonctionnaires, on trouve aussi d'autres produits réalisés en gainerie et décorés de cuir repoussé comme les range-stylos et les dessous de main. Chez les femmes, c'est parfois les sacs à main et les chaussures produits par les artisans qui sont utilisés. Elles achètent aussi, comme me l'a confié Rabi, professeur d'alphabétisation à Madaoua, des coffres recouverts de cuirs pour y ranger les bijoux. Le cuir reste une matière très utilisée dans la production de luxe pour les riches citadins, de même que l'or pour les parures. Ainsi selon Adisa Amadou, gérante de la boutique du CMAN, les Nigériens représentent 20 à 30% de sa clientèle en particulier pour les produits en cuir comme les sacs, les chaussures, les poufs et les portes feuilles. À Wadata, qui est le village artisanal le plus fréquentés du Niger, la clientèle nigérienne est d'environ 25%²³⁴.

Dans le sens inverse, les samaras, inspirées des sandales occidentales, qui sont au départ l'apanage des El Hadji nigériens, sont aussi achetées par les expatriés, car elles s'adaptent parfaitement à l'environnement nigérien : elles sont adaptées au climat et font montre d'une certaine classe, notamment pour être portées avec des costumes. C'est pourquoi les samaras nigériennes sont connues et appréciées au-delà des frontières nationales. Tous ces exemples amènent à se demander s'il est possible de considérer ces objets comme destinés soit à satisfaire les goûts des Occidentaux, soit ceux des Africains ?

De même, au Nigeria, certains sculpteurs formés par le père Carroll, comme **Lamidi** produisaient, en plus des objets religieux pour la mission chrétienne du père Carroll, des figures décoratives sculptées destinées aux intérieurs de la classe moyenne nigérienne. C'est dans ce contexte que leur production se vit dotée, par certains scientifiques, du qualificatif de néo-traditionnelle, lui permettant de sortir de la catégorie d'art « touristique »²³⁵. Ainsi, alors que les objets créés dans le contexte de l'atelier du père Carroll étaient taxés d'art « touristique » car destinés à décorer les cathédrales et églises des missionnaires européens, ils ont été adaptés aux goûts de la classe moyenne nigérienne. Dans ce cas leurs créateurs doivent-ils être appréhendés

²³⁴ Selon Ibrahim Moussa, président du Groupe d'Intérêt Economique (GIE) des villages artisanaux du Niger.

²³⁵ Picton J., 2001, p. 101

comme des producteurs d'art « touristique » ou comme des producteurs d'art réintégré ?

Ainsi, les innovations s'inspirant des formes et fonctions des objets occidentaux, peuvent aussi avoir une utilité pour les élites nigériennes, d'autant plus qu'elles leurs confèrent le statut d'« homme moderne ». Ces innovations procèdent de la même manière que les objets manufacturés importés d'Europe qui sont apparus sur les marchés africains dès la première moitié du XXe siècle. Ces objets, au départ, ne pouvaient être achetés que par les classes aisées, puis au fur et à mesure, ces objets se sont démocratisés pour devenir un art populaire comme les plats en émail produits au Nigeria ou les bassines et seaux en plastique. Afin de se démarquer de la masse, l'élite nigérienne d'aujourd'hui s'est rabattue sur les objets artisanaux qui symbolisent à leurs yeux soit les valeurs du passé, soit la « modernité » en tant qu'objets de forme et/ou à la fonction occidentalisée.

Finalement, le point commun de l'art dit « touristique », des curios, et de l'art académique est que ces trois catégories d'art regroupent des objets qui ne sont achetés que par une élite car ces articles sont chers, autrement dit, ils appartiennent à une production de luxe. En effet, dans le cas de l'Afrique et plus largement des pays non-occidentaux, de nouvelles clientèles sont apparues, supplantant les anciens mécènes locaux : celle des consommateurs occidentaux et celle de la nouvelle élite urbaine dont le pouvoir d'achat est assez élevé pour se procurer ce type d'objet.

3.1.2.3 L'art de luxe peut-il se démocratiser ?

Si les innovations d'Afrodesign sont créées pour satisfaire les privilégiés que sont les Occidentaux et les riches Africains, ils peuvent néanmoins devenir une production démocratisée, c'est-à-dire appréciée et accessible à tous. Prenons l'exemple des poteries aux formes « modernes » de Miria. Si ces objets sont nés sous l'impact de commande de militaires français installés dans cette petite ville du Damagaram dans les années 1960, et donc peuvent être considérés à cette époque comme une production de luxe destinée à satisfaire les goûts des Occidentaux, ce n'est plus le cas aujourd'hui. En effet, à partir des années 1970/80, ces céramiques commencèrent à se démocratiser, comme me l'a expliqué Mohamed Maja, écrivain et directeur d'école à Madaoua. Destinée à un petit

groupe de personnes privilégiées, cette production est devenue au fur et à mesure une production achetée par les classes moyennes, puis aujourd'hui par les classes populaires. Devenant de moins en moins chères, car de plus en plus produites, les poteries aux formes occidentalisées de Miria, en particulier les brûle-parfums sont de nos jours achetés par de nombreux consommateurs nigériens du Sud. De même, les couvertures de type *sakala* étaient auparavant un art de luxe alors qu'aujourd'hui elles se sont répandues dans les milieux populaires urbains et ruraux pour la décoration des maisons et font partie du trousseau de la jeune mariée des classes populaires.

Tous ces exemples montrent que l'Afrodesign peut aussi être adapté aux goûts des populations locales. Je considérerai donc l'Afrodesign comme une forme d'art moderne de luxe destinée aussi bien aux privilégiés locaux qu'aux Occidentaux qui sont dans leur globalité des consommateurs favorisés, tout en gardant à l'esprit que les formes d'art sont mouvantes. En effet une œuvre (qu'elle soit produite en Afrique ou en Occident) change de statut en fonction de l'intérêt quelle suscite auprès des classes aisées généralement cultivées et auprès des classes populaires. Comme « l'œil est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation »²³⁶, les attirances de l'œil changent avec l'histoire des sociétés et un objet considéré autrefois comme banal peut devenir un objet de luxe et vice versa. L'Afrodesign est donc une forme d'art mouvante qui, dans le contexte de la modernité pourrait s'appeler « arts réintégrés » dans le sens où Graburn le définit : « un art multiethnique, apparu grâce aux contacts entre dominants et dominés ayant pris aux sociétés industrialisées de nouveaux matériaux, utilisations et idéologies ».

3.2 Arts « transitionnels » : une tradition de la jeunesse urbaine

Le genre d'art présenté ici reprend en partie les catégories que Graburn a appelées « art populaire » et « arts réintégrés ». Ces arts que j'appellerai « arts transitionnels » sont ceux achetés par la jeunesse vivant dans les agglomérations urbaines africaines qui sont devenus des lieux d'affrontement, d'effervescence et de créativité et le creuset de la modernité africaine. Comme le souligne M'Boloko : « les villes occupent (...) une place centrale dans l'histoire globale de la colonisation. C'est en effet par les villes que la

²³⁶ Bourdieu P., 1979, p. 3

colonisation s'est installée en Afrique, en conquérant ou en détruisant les villes anciennes et en fondant ses propres centres urbains. Mais c'est aussi par les villes que la colonisation a été boutée hors d'Afrique par l'action conjuguée de ces forces sociales qu'elle avait elle-même libérées : les femmes dont les révoltes apparaissent bien précoces (Lomé en 1931, Grand Bassam en 1949) ; les jeunes, comme les Small Boys et Verandah Boys d'Accra que Kwame Nkrumah eut l'habileté de mobiliser ; les "hommes nouveaux" qui, opposés à la fois aux élites traditionnelles et aux pouvoirs coloniaux ont fourni aux partis nationalistes leurs militants les plus fervents. »²³⁷

Dans ces grandes villes comme Brazzaville, Kinshasa, Abidjan ou Niamey, où est regroupée la majorité des élites africaines occidentalisées, de nombreux jeunes gens, avec peu de ressources, y travaillent ou y cherchent du travail. C'est au sein de cette catégorie de personne que se manifeste une autre forme de modernité qu'on appellera modernité de la jeunesse urbaine. Les jeunes urbains sont de vrais acteurs sociaux et ce sont eux qui se lancent sans retenue sur les voies de l'innovation culturelle et artistique et d'une manière générale, ce à quoi on assiste est un vaste processus d'individualisation qui comporte autant d'effets négatifs (rupture des solidarités anciennes) que d'effets positifs (émancipation de catégories dominées)²³⁸.

3.2.1 Un mouvement musical panafricain révélateur de la jeunesse urbaine

Afin d'illustrer le caractère spécifique de cette classe d'âge urbaine, je vais faire une digression sur le mouvement musical « moderne » ivoirien coupé-décalé-sagacité, manifestation culturelle de la modernité africaine dans laquelle la jeunesse urbaine s'identifie.

Le mouvement musical et dansant du coupé-décalé-sagacité a été conçu en dehors de la Côte d'Ivoire vers les années 2000 à Paris et à Londres par de jeunes Ivoiriens, connus aujourd'hui sous le nom de « La Jet 7 ». Ils avaient quitté leur pays pour Paris au début des années 1990, afin de tenter de faire fortune en Europe. Le créateur officiel du concept « coupé décalé » est Douk Saga, (Stéphane Doucouré, à l'état civil), avec le titre « *Saga Cité* » dont le mouvement musicale « sagacité » tire son

²³⁷ M'Boloko E., 2001, p. 96

²³⁸ M'Boloko E., 2001, p. 95

nom. Depuis 2003, cette musique a commencé à être populaire et distribuée sur CD et DVD en Côte d'Ivoire puis sur l'ensemble du continent. Actuellement, il n'y a plus une capitale africaine où la Sagacité ne fait pas recette.

3.2.1.1 Un nouveau mouvement musical et dansant

La sagacité est un mélange de musiques congolaises, en particulier la rumba²³⁹, le makossa²⁴⁰ et celles dans la lignée du groupe congolais Zaïko langa-langa²⁴¹, ainsi que de musiques antillaises comme le kompa et le zouk, et aussi d'autres musiques modernes ivoiriennes comme le zouglou. C'est donc un mélange de musiques modernes africaines et antillaises. Les *toasters*²⁴² (ou « tchatcheurs ») improvisent des rimes parlées-chantées accompagnée d'*atalakus*, pratique venant de République Démocratique du Congo qui consiste à faire des dédicaces pour rendre hommage aux stars des différents mouvements musicaux panafricains. Dans les paroles reviennent inlassablement les mots « coupé-décalé », « travailler », « sagacité ». Le texte est aussi composé de successions de rimes de mots comme « à dormir, à dormir, à dormir... à réveiller, réveiller... ». D'autres paroles sont reprises à d'autres artistes appartenant à d'autres mouvements musicaux africains par exemple le « saute mouton » emprunté au chanteur congolais Werrason ou « les gens n'aiment pas les gens » citation de l'artiste ivoirien Meïway, l'inventeur du zoblazo.

Quant à la danse coupé-décalé, elle s'inspire des danses congolaises comme le kohimbico que les Ivoiriens ont simplifié et surnommé : danse « camera ». D'ailleurs, certains racontent que les créateurs du coupé-décalé ne savaient pas danser mais qu'en essayant d'imiter les stars congolaises, ils ont simplifié les pas de danses et adopté une démarche « cool » en écartant les jambes « à la manière d'un basketteur », gestuelle devenue célèbre lorsque cette musique a commencé à être connue. D'autres prétendent

²³⁹ Il s'agit de la rumba congolaise née dans les années 1920.

²⁴⁰ Le makossa est un style musical très populaire au Cameroun dont l'un des principaux artistes est Manu Dibango. Il est issu d'une danse locale appelée le douala avec des influences de jazz, de musique latine et de rumba.

²⁴¹ Groupe musical de la République Démocratique du Congo formé dans les années 1970, quand ce pays s'appelait Zaïre. Plusieurs musiciens célèbres ont débuté dans ce groupe, par exemple Papa Wemba.

²⁴² Désigne « un chanteur qui fait sauter les mots » par analogie avec les tartines éjectées d'un grille-pain. Ce fut le nom des deejays jamaïcains dans les années 1960 qui animaient les Sound Systems en commentant les chansons pendant qu'elles étaient jouées.

que la danse coupé-décalé est une caricature d'une danse exécutée par les Attié (Peuple de Côte d'Ivoire), d'où l'emprunt de « Akoupé », nom d'un village attié à quelques kilomètres d'Abidjan.

Dans la lignée du coupé-décalé-sagacité de nombreuses variantes musicales et chorégraphiques sont nées, comme la prudencia, le coupé-décalé-chinois, le farot-farot, le fouka-fouka, etc.

3.2.1.2 Le coupé-décalé et le besoin de paraître

Au-delà d'un mouvement musical et d'un style de danse, le coupé-décalé-sagacité est un révélateur des changements qui ont émergés dans la société ivoirienne au XXe siècle. Il met en avant les problèmes locaux de la crise ivoirienne et, ce qui nous intéresse ici, le problème plus ancien et plus généralisé du besoin d'argent lié aux changements du système socio-économique à la suite de la colonisation, besoins d'argent qui a forcé de jeunes Africains à migrer vers les villes d'autres pays.

Au degré zéro, les paroles principales de la sagacité peuvent être interprétées comme un guide des pas de danse ainsi « couper » c'est faire des mouvements dans l'air comme si on coupait l'air, « décaler » c'est danser, « bouger, bouger », se remuer, « faroter », faire une démonstration de danse, « pédaler », « petit vélo », faire le vélo avec les mains, « planer » « s'envoler », faire l'avion. Mais, les mots guidant les pas de danse du coupé-décalé peuvent se lire à deux autres niveaux, celui de « l'immigré » et celui de l'« escroc ».

De même que les *Ishumar* touareg dont il sera question ensuite, les jeunes Abidjanais qui émigrèrent en France, et qui formeront ensuite la Jet 7, cherchaient d'abord à « travailler » (gagner de l'argent) pour ensuite envoyer une partie de leur salaire chez eux et enfin « décoller » qui devient « décaler » c'est-à-dire rentrer en Côte d'Ivoire. Lors de leur séjour en Europe, ces jeunes Ivoiriens rencontrèrent des Congolais, ceux qu'on appelle les « sapeurs » (qui s'habillent de façon à en mettre plein la vue) dont le comportement se base sur le principe de la « Feymania » qui consiste à

« claquer sa thune » dans les lieux chics²⁴³. Ce principe congolais est devenu dans le langage coupé-décalé faire le « faroteur » (« farot-farot ») qui se décline avec le verbe « faroter » qui signifie faire le beau, frimer et faire étalage de ses moyens. Nous sommes ici dans le deuxième degré de lecture des paroles du Coupé Décalé.

Il faut cependant garder à l'esprit que ces danses n'ont pas été créées dans les salons, mais plutôt dans les bas quartiers. Pour pouvoir faire étalage de sa fortune quand on est pauvre, il faut gagner beaucoup d'argent rapidement. La légende veut donc que les membres de la Jet 7 aient commencé à mettre en place des séries d'escroqueries en Europe²⁴⁴. Cette façon de gagner de l'argent des créateurs du coupé-décalé entraîne ainsi un troisième niveau de lecture des paroles utilisées dans leurs chansons, celui de l'escroc. Les termes répétitifs font référence au fait de « couper », faire un mauvais coup, « décaler », s'enfuir et enfin « travailler », c'est-à-dire faire la tournée des bars. Une fois rentré au pays, les créateurs du Coupé-Décalé, devenus riches en Europe, affichèrent impunément leur fortune avec des habits excentriques et de belles voitures. Lors des concerts, ces DJ-chanteurs lancent des liasses de billets au public, et provoquent leurs fans sur le mode : « si tu as les moyens, démontre le en dépensant beaucoup », bref en « farotant » en « faisant le malin ». De même lorsque ces personnalités plus ou moins fortunées du coupé-décalé sortent dans les maquis²⁴⁵ branchés de la capitale abidjanaise ils récompensent les disc-jockeys qui font leur éloge au micro, par de généreux pourboires. Exactement comme le font les riches (ou ceux qui veulent le paraître) auprès du griot lors d'un mariage ou d'un baptême.

Ce comportement du « faroteur » peut se rapprocher de celui du mangeur d'âmes des Haoussa, *Maye*²⁴⁶. Selon P.G. Schmoll, dans le contexte moderne, la multiplication des mangeurs d'âmes semblent être devenue une métaphore de « chercher de l'argent »²⁴⁷. En relevant le défi à la fois de l'existence et du pouvoir, en allant même

²⁴³ Comme les boîtes de nuit parisiennes: le Titan et l'Atlantis.

²⁴⁴ Certains auraient créé des réseaux pour utiliser frauduleusement les cartes de crédit, et d'autres se seraient constitués en Organisations Non Gouvernementales (ONG) pour en détourner les fonds.

²⁴⁵ Type de restaurant africain qui à l'origine était aménagé dans un domicile privé.

²⁴⁶ Les *Maye* sont des personnes qui possèdent une *Maita*, sorte de graine ou de caillou. Cette « pierre » est vue comme une substance vivante qui s'installe profondément dans le ventre de la personne, lui permettant de voir, de capturer et de manger les âmes des êtres vivants.

²⁴⁷ Schmoll P.G., 1993, p. 214

jusqu'à corrompre l'individu au point qu'il se détruit lui-même ainsi que les autres, les mangeurs d'âmes symbolisent le désir d'argent qui entraîne certaines personnes à abandonner la « tradition » et à perdre le contrôle de la tête (raison) en faveur de l'estomac (émotion). L'individu sous l'emprise du mangeur d'âme n'est jamais réellement rassasié et seulement temporairement satisfait²⁴⁸. De même le « faroteur » tentera de gagner de l'argent par tous les moyens, en dépensera beaucoup et peut être trop, et incitera les autres à en faire autant. Selon l'étude de P.G. Schmoll, le nombre des personnes appréhendées comme mangeurs d'âme a été exacerbé par la colonisation et les changements qu'elle a entraînés, en particulier la pénétration de la monétarisation dans les taxations, l'importation de biens et la commercialisation de l'agriculture obligeant les Haoussa à obtenir du cash. Cette remarque est aussi valable pour la jeunesse urbaine africaine.

La transformation du contexte économique à la suite de la colonisation, qui est perçue par les Africains comme une violence faite aux valeurs traditionnelles, se manifeste par un besoin d'argent toujours plus fort et une envie de paraître riche. Ce besoin d'argent reflète les traumatismes de la pauvreté dans le contexte moderne et post-moderne et cette pratique n'est pas sans rappeler les jeunes désargentés des banlieues françaises, qui ressentent le besoin d'afficher des vêtements de luxe. Dans un contexte de pauvreté matérielle, celui qui possède est souvent envié, et dispose d'un prestige social important et entraîne celui qui n'a pas à vouloir posséder beaucoup.

3.2.2 Un « look » révélateur de la jeunesse urbaine

Pour ces raisons, beaucoup de jeunes des villes veulent posséder des objets de la modernité occidentale comme les habits, les montres, etc. importés d'Europe ou de Chine. Néanmoins, il existe de nombreux artisans dans les villes africaines qui fabriquent des objets destinés à la modernité urbaine, souvent moins coûteux que les produits d'importation. Ce sont ces objets que j'appelle ici l'art transitionnel.

3.2.2.1 L'Art transitionnel

L'art transitionnel se manifeste dans divers domaines, par exemple les

²⁴⁸ Schmoll P.G., 1993, p. 214

décorations en bois en forme de cadres de photos, la carte en bois du Niger posée sur un socle ou les pancartes en bois à offrir pour les anniversaires, fête importée d'Occident (*annexe II, part.11, photos 575, 576*). Ce type d'objets reflète l'influence des mœurs des sociétés occidentales sur celle de l'Afrique urbaine. Ce type de nouvelle production m'évoque un nouveau genre de poteries vendus sur le marché de Mopti (Mali) qui sont décorés de motifs floraux et d'inscriptions du type « heureux mariage » (ou « souvenir ») (*annexe II, part.11, photo 577*). Les cadeaux de mariages sont ici repris de ceux fait pour les mariages en Occident, comme la vaisselle ou plus anciennement le pot de chambre.

L'art transitionnel se manifeste aussi dans une nouvelle forme d'expression artistique liée à la colonisation, l'art graphique. Dans les pays côtiers, de nombreuses peintures murales sont réalisées sur les bâtiments abritant bars, hôtels ou cinémas. Au Nigeria, de jeunes hommes utilisent la peinture pour décorer les camions. Cette nouvelle forme d'art, le « truck art » (peinture sur camion), se caractérise par un style « bandes dessinées » représentant des personnages de films (cow-boys de western spaghetti, Rambo...), des personnages de contes (le faucon, le lion...) ou des objets de la culture matérielle occidentale (radio, vélo...). Au Niger, cet art graphique se manifeste essentiellement dans les enseignes de magasin, en particulier des coiffeurs où les différentes coupes de cheveux sont agencées par type et complétées par le nom de la coiffure. Cette combinaison particulière d'écrits et d'images est caractéristique de la peinture d'enseignes africaines qui est influencée par la bande dessinée, mais aussi par les illustrations dans les journaux et les revues, la photographie et les films, le cinéma, la télévision et les images publicitaires. En effet, dès le milieu du XXe siècle, les nouveaux médias devinrent partie intégrante du quotidien ; ils contribuèrent à l'apparition de cette nouvelle forme d'art figuratif et propagèrent de nouvelles habitudes visuelles et figuratives²⁴⁹.

Néanmoins, l'art transitionnel trouve sa matérialisation la plus évocatrice dans la mode vestimentaire africaine. J. L. Pivin décrit parfaitement cette réalité de la jeunesse urbaine :

« Les premières photos de la fin du XIXe siècle et du début du XXe à Saint-Louis,

²⁴⁹ Förster T., 2001, p. 114

Bassam ou Lagos montrent un raffinement d'accoutrement proche du dandysme, dans des costumes totalement européens, bien loin de l'image de Tintin au Congo. L'extrême soin porté à l'habillement reste une des données traditionnelles fondamentales de l'urbain, que ce soit le costume (modes locales comme modes européennes et internationales), même le rappeur sera conforme dans les moindres détails. Les jours de fête, de cérémonie, de sortie ou de pose pour le studio photographique, des princes et des princesses parfumés, habillés au cordeau, sortent indifféremment des maisons bourgeoises ou misérables : tous sont des princesses et des princes. Les costumes seront loués, prêtés, achetés, pour que le maçon, la vendeuse, la secrétaire ou l'entrepreneur retrouve son identité profonde. Le bijou, la broderie feront la différence sociale. (...) Pour s'habiller, il n'est pas important d'être nouveau et original, par contre il est important, dans un code donné, d'être le plus spectaculaire, le plus parfait, le plus adéquat à une image mentale collective, à une idée partagée par tous et non individuelle. La démarche, l'expression du visage compteront autant que le corps habillé, maquillé. On trouvera ce phénomène de « sape » dans les diasporas africaines du monde entier à New York ou à Bahia (...). Il n'est pas important qu'au costume soient associé une maison et un train de vie matériel : on pourra rentrer chez soi dans une petite chambre sans confort ou dans une maison cossue. Peu importe. »²⁵⁰

La jeunesse urbaine souvent peu fortunée cherche son identité dans le port de vêtements considérés par elle comme chics et « modernes » selon des codes esthétiques bien définis. C'est le syndrome du « sapeur », membres de la Société de la Sape (Société des ambassadeurs et des personnes élégantes) ou plus familièrement porteur de belles sapes pour qui le vêtement est un signe de reconnaissance essentiel. La valeur emblématique de la « sape » a été portée à l'extrême par ces jeunes congolais d'origine modeste venus à Paris qui se sont eux même qualifiés de « sapeurs »²⁵¹. Alors que beaucoup de jeunes Congolais issus pour la plupart de Brazzaville n'ont qu'un rêve en tête : aller à Paris, capitale mondiale de la mode, image du paradis, pour en ramener les vêtements les plus chics et rivaliser avec ces messieurs qui, au Congo, occupent les plus hautes fonctions sociales, beaucoup de jeunes Nigériens ne s'intéressent que de très loin

²⁵⁰ Pivin J.L., 2001, pp. 80-82

²⁵¹ Tardieu M., 2006, p. 127

au « paradis occidental », mais n'en sont pas moins des « sapeurs ». Au Niger, les vêtements deviennent une marque de distinction entre le « broussard » et l' « homme moderne ». Si certains portent des vêtements coûteux importés d'Europe et maintenant d'Asie, l'habillement vient en majorité des petits ateliers de tailleurs et de couturières qui foisonnent dans les villes, ce « monde du sur mesure, où le client apporte son tissu et choisit son modèle qui sera réalisé avec plus ou moins de succès dans les jours à venir. »²⁵²

Parmi les vêtements sur mesure de forme appréhendée comme « moderne » il faut citer les ensembles féminins panafricains en wax et fancy (*annexe II, part.11, photo 578*) composés d'une camisole agrémentée d'épaulettes, de manches bouffantes ou à volant et souvent de riches passementeries (ruban, dentelles), d'une jupe longue le plus souvent droite. Les élégantes fortunées portent aussi ce genre de vêtement mais toujours en basin, le tissu du riche ou des jours de fête (*annexe II, part.11, photos 579, 580*). La forme des camisoles est issue des vêtements féminins européens réadaptés aux goûts africains, notamment les manches bouffantes, innovation française du Second Empire appelée « manches gigots » et diffusé sur le continent africain au début du XXe siècle. Les jupes, souvent plus simples, peuvent être décorées de volants à la manière des robes espagnoles ou prendre la forme d'une queue de sirène.

De même l'*abacost* (*annexe II, part.11, photo 581*) est une réinvention du costume masculin européen. Le terme *abacost* est d'ailleurs la contraction de « à bas le costume ». C'est un hybride de veste à manches courtes qui se porte fermé, à même le corps, sans mettre de chemise en dessous et sans cravate, accompagné d'un pantalon à pince réalisé le plus souvent dans des tergals unis. « Ce vêtement original a été élaboré au Zaïre (actuelle République Démocratique du Congo), sous l'ère Mobutu. »²⁵³ Ces vêtements européens, revisités par les goûts africains dès les années 1960, sont aujourd'hui toujours très en vogue en ville. Les citoyens portent aussi des chemises en wax ou fancy, en particulier pour les soirées. De plus, au-delà de ces habits « modernes » panafricains, certains artisans donnent une touche identitaire à leur production. C'est le cas de **Rabé Oumalé**, un jeune tailleur de Tahoua (Niger), qui a

²⁵² Grosfilley A., 2004, p.158

²⁵³ Grosfilley A., 2004, p.161

appris la couture et la broderie avec son père. Il réalise des vêtements (*annexe II, part.11, photo 582*) aux formes « sahéliennes » en basins et en tissu « chèches » ornés de broderies aux couleurs variées repris sur le style des broderies fines d'Agadez en y introduisant des appliques de tissus à la manière des tentures d'Abomey. Ces broderies à appliques prennent la forme de motifs touareg comme la croix d'Agadez ou celle de Tahoua, mettant en avant l'identité nigérienne de la production de Rabé Oumalé qui en parallèle utilise des tissus industriels panafricains, en particulier le wax, le fancy et le basin. Il explore ces tissus d'une façon nouvelle et dépose un autre regard sur le patrimoine textile. Ainsi, et comme beaucoup de créateurs africains, Rabé Oumalé participe à une volonté de changement des mentalités.

3.2.2.2 L'art transitionnel comme limite de l'art « touristique »

Un autre genre de vêtement « moderne » en tissu « chèche » participant à l'identité de la jeunesse urbaine nigérienne en particulier celle d'Agadez et de Tahoua est aussi un objet d'art dit « touristique ». Ce vêtement est composé d'un pantalon bouffant noir bleu ou rouge resserré à la taille par un cordon et d'une camisole de même couleur agrémentée de broderies agadésiennes (*annexe II, part.11, photos 583, 584*). Cet ensemble se retrouve un peu partout en Afrique de l'Ouest comme au Burkina Faso, au Ghana ou au Mali mais dans des coloris et des matières différentes, donnant à chacun de ces vêtements leur particularité régionale. Par exemple, les ensembles du Burkina Faso sont en tissu de coton tissé (*annexe II, part.11, photo 585*), ceux du Mali sont en bogolan (*annexe II, part.11, photo 586*). La tunique brodée du Nord Niger est spécifique par la qualité de son tissu qui évoque le *taguelmoust* « moderne » (*annexe II, part.11, photo 587*) et par les motifs de broderies blanches, lui donnant un cachet nigérien, et plus spécifiquement touareg. Les jeunes citadins du Nord Niger sont demandeurs de ces vêtements qui les démarquent des autres nigériens. Parallèlement, ces ensembles sont également achetés par les Occidentaux, expatriés comme les touristes, qui y voient des vêtements « typiques » de part leur spécificité « ethnique ».

Les bijoux sont aussi une manifestation matérielle éloquente de la jeunesse urbaine et notamment les bijoux touareg dont les formes ont au départ été inspirées par les commandes des Occidentaux. Par exemple, les boucles d'oreilles dont les fins

crochets permettant de garder un trou d'oreille étroit s'adaptent à la mode en ville qui n'est plus aux grandes ouvertures sur les lobes. Les colliers de perles de verre noires ornés d'un pendentif en forme de croix d'Agadez ou de Tahoua en argent et les bracelets de type *samaraye* en argent ou en nickel ainsi que les bagues en argent sont aussi appréciés par les jeunes citadines. De manière générale les bijoux en argent sont appréciés par la jeunesse urbaine alors que l'or est l'apanage des riches citadins. Par exemple, Zeinabou Diori, une jeune Zarma née dans un village au bord du fleuve, près de Niamey, qui habite depuis de nombreuses années dans la capitale, porte essentiellement des bijoux en argent, notamment des bagues agrémentées de pierre et des colliers genre *shat-shat* qu'elle achète aux forgerons du Château I. Elle fait aussi des commandes de ses propres créations comme ce collier orné de perles en argent prenant la forme de poupées de la fécondité Ashanti (*annexe II, part.11, photo 588*). De même, la fille de l'ancien président de la république du Niger, Ibrahim Barré Maïnassara, vient régulièrement se fournir en bijoux touareg au Château I. Ainsi, certaines des nouvelles formes de bijoux qu'ont inspirées les Occidentaux aux forgerons touareg sont petit à petit récupérées par les jeunes Nigériens qui y voient des objets « modernes » parce que « occidentalisés ».

Les bijoux touareg produits au Château I comme les tuniques « touareg » sont-ils de l'art « touristique », car acheté par les Occidentaux, de l'art réintégré, puisque une nouvelle forme d'art née au contact de l'envahisseur, ou de l'art populaire, reprenant les formes européennes dont le sens est approprié à la culture locale ? Ne seraient-ils pas les trois à la fois en tant qu'éléments matériels révélateurs de la multiplicité des traditions au sein de la société nigérienne ? Ici, chaque entité sociale autochtone cherche *sa* tradition en puisant dans le passé le pavillon qui lui convient, pavillons interprétés différemment par les groupes étrangers (expatriés et touristes) qui les redéfinissent selon leurs propres critères socio-esthétiques en tant qu'objets de la « pure tradition nigérienne » ou comme objets « inauthentiques » (pour plus de détails voir partie III).

On peut aussi citer les petits porte-monnaies aux décors floraux et aux formes « modernes » achetés aussi bien par les citadines nigériennes que par les femmes occidentales ou les porte-clés à franges de cuir introduits par les maroquinières

maliennes à Niamey au début des années 1990 (*annexe II, part.11, photo 589*). Ces porte-clés qui ont commencé à être produits pour le marché « touristique » au Mali dans les années 1980 sont aujourd'hui devenus des objets courants de la vie quotidienne urbaine au Niger. De ce fait comme le précise Mohamed Maja : « les porte clés, c'est pas très cher, on peut en payer beaucoup et ça plaît à beaucoup de gens ». Ces porte-clés qui au Mali ont commencé à être produits pour satisfaire les goûts des Occidentaux sont aujourd'hui des objets de la vie urbaine nigérienne et également des objets vendus aux Occidentaux, alors dans quelles catégories les ranger ?

Tous ces objets ne peuvent pas être fixés dans une catégorie spécifique car ils reflètent les changements d'une société en perpétuelle mutation. Les porte-clés et les porte-monnaie sont aujourd'hui nécessaires aux Nigériens des villes car l'environnement social des gens a changé. De plus, ces objets qui reprennent des formes occidentales symbolisent aussi les nouveaux goûts de la jeunesse urbaine qui tend à « s'occidentaliser » en subissant l'influence de modèles culturels issus des sociétés d'Occident par le biais de la télévision et du cinéma notamment. Tous ces éléments matériels réalisés dans les villes africaines ne sont pas de simples pastiches de produits manufacturés occidentaux, ils sont aussi et surtout le symbole d'une modernité africaine urbaine dont l'art de la parure en est l'expression première. De même, la sagacité et sa danse le coupé-décalé est une musique qui utilise des sons et des pratiques de musiques modernes occidentales influencées par les mouvements musicaux afro-américains et jamaïcains (utilisation de Sound Systems²⁵⁴ et les toasters), les pas de danses sont guidés par la musique à la manière des tubes de l'été. Il n'en reste pas moins une musique panafricaine mélangeant des mouvements musicaux modernes africains et antillais et c'est d'ailleurs ce qui lui donne sa richesse.

Pour terminer je citerai ces quelques phrases de Fougeyrollas : « Nombreux sont les hommes des pays en voie de développement qui, tout en souhaitant acquérir les moyens industriels des puissants, entendent recouvrer leur personnalité socioculturelle, aliénée durant la période coloniale, et refusent, par là même, de s'abandonner à une

²⁵⁴ Sonos mobiles passant des morceaux instrumentaux animées par des deejays. Cette pratique a été inventée dans les années 1950 en Jamaïque et a été récupérée par des mouvements actuels, notamment le Rap.

complète occidentalisation. Ainsi la modernisation en cours, hors des sociétés occidentales, non seulement ne reproduirait pas les étapes naguère parcourues par l'Occident, mais encore tendrait, à partir des techniques les plus récentes en voie de mondialisation et d'uniformisation planétaire, à susciter des formes de socialité et des expressions culturelles différenciées, en fonction de provenances historiques elles-mêmes différentes. »²⁵⁵

3.3 Arts populaires modernes : une nouvelle tradition du traditionnel

Les arts qu'on appelle « traditionnels » sont en perpétuel changement du fait qu'ils sont produits dans des sociétés qui changent. En effet, comme on l'a déjà souligné à plusieurs reprises, les sociétés qu'on taxe de « traditionnelles » ne sont pas un produit du passé, une société d'un autre âge. Dans cette acceptation, l'antagonisme entre moderne et traditionnel n'est en aucun cas fondé. La modernité n'est pas l'antipode de la tradition, elle en fait partie intégrante en tant que vecteur de changement toujours réinventé. De ce fait, la modernité est présente dans toutes les sociétés qu'elles soient de tradition orale ou écrite, en ville ou à la campagne. Les changements liés à la modernité africaine ont été caractérisés par une diminution des pouvoirs des élites opérant à la période pré-moderne. En imposant leurs systèmes politique et religieux, les autorités coloniales ont affaibli et appauvri certains des dirigeants africains pendant que d'autres furent récupérés par elle. De ce fait, les objets représentant l'identité de ces élites ont subi des transformations de forme et de sens.

3.3.1 Les objets d'apparat : une nouvelle forme de prestige

Dans le contexte de la modernité, comme on l'a vu, la majorité des ornements de luxe en tant qu'objets de démarcation entre les classes sociales sont l'apanage des riches citadins qui utilisent pour parfaire leur réputation des objets soit d'importation occidentale et asiatique comme la voiture, soit des produits d'Afrodesign, c'est-à-dire dans tous les cas des objets qui ont une valeur monétaire conséquente dans le nouveau contexte économique africain. Néanmoins, alors que la riche élite urbaine, solvable, monopolise les pouvoirs importés par la colonisation, une élite culturelle « rurale »

²⁵⁵ Fougeyrollas P., 1967, p. 8

existe en parallèle et utilise des objets d'apparat qui lui sont propres. C'est le cas au Niger, des harnachements très décorés et portés par les montures prestigieuses que sont les chevaux ou les chameaux chez les Haoussa, Zarma-Songhay, Kanouri ou Touareg. Ces harnachements (notamment ceux des chevaux) sont, de la même manière que les masques du *Elo*²⁵⁶ et du *Do*²⁵⁷, utilisés aujourd'hui pour la célébration du *Mouloud* (*annexe II, part.II, photo 590*) (naissance du Prophète Mohamed), fête musulmane (religion introduite entre le XVIIIe et le XIXe siècle dans cette région d'Afrique) aujourd'hui considérée par les nigériens comme fête « traditionnelle ». Il paraît assez logique comme le souligne G. Lenclud d'admettre que les traditions sont créées au jour le jour par les sociétés qui développent des points de vue sur le passé, que ces sociétés élèvent la tradition à la hauteur d'un argument et que chez toutes le critère de l'« authentique » tradition n'est pas son seul contenu, bien hypothétiquement conservé en l'état, mais l'autorité sociale de ceux qui ont reçu pour mission de veiller sur elle, c'est-à-dire d'en user²⁵⁸. Depuis la colonisation, le sens des objets de prestiges « traditionnels » a été détourné pour être adapté aux codes socio-culturels modernes.

3.3.1.1 Objet d'apparat et modernité

La nouvelle façon de porter le *tagelmoust* chez les Touareg depuis les années 1980/90 dans le cadre de la *Teshumara* est un bon exemple d'objet de prestige ayant fait l'objet d'une réadaptation des codes socio-culturels dans un contexte rural moderne. La *Teshumara* est une idéologie née auprès de la jeunesse touareg dans les années 1960. À cette époque des jeunes touareg qu'on appelait *Ishumar* (du mot français chômeur) ont commencé à immigrer vers le Nord en particulier en Libye et en Algérie, pour chercher du travail. L'histoire d'Abdala Oumbadougou, qui est probablement l'un des musiciens touareg les plus connus aujourd'hui, reflète bien le parcours de nombre d'*Ishumar*. En 1984, il partit à l'âge de 22 ans avec deux amis en Algérie. Parvenu à Tamanrasset, il trouva un travail. Sept mois plus tard, il fut arrêté par la police et renvoyé au Niger. Quelques jours après son retour, il repartit pour l'Algérie, cette fois-ci à Djanet, vers la frontière libyenne. A la fin de l'année 1986, il rejoignit les camps d'entraînement

²⁵⁶ Région de Binda, Centre Ouest du Nigeria

²⁵⁷ Région de Bonkougou, Centre Est de la Côte d'Ivoire

²⁵⁸ Lenclud G., 1987, p. 18

militaire mis en place par Mouammar Kadhafi en Lybie où il restera quarante cinq jours, le temps nécessaire à sa formation et pour obtenir la citoyenneté libyenne lui permettant de travailler facilement sur place. Plus qu'un phénomène migratoire de la jeunesse touareg, l'*Ishumara* fût une révolution socio-culturelle, car les *Ishumars* décidèrent de partir pour trouver une autre option que celle proposée par leurs aînés dont la culture avait été profondément transformée à leurs yeux par la création d'un Etat qui du reste ne s'intéressait pas à eux. Ils choisirent donc de devenir leurs propres professeurs (sans l'« école des blancs » et sans celles des anciens). Comme l'explique Hawad : « Le premier palier de la *Teshumara* fut difficile et déchirant, car il exigeait une métamorphose de soi, il fallait s'arracher aux entraves de la tradition et se combattre soi-même, avec ses valeurs et son honneur. C'était une situation troublante et complexe consistant à construire un portrait de soi-même, qui pour toute la société touarègue, devait être comme un miroir qui lui renvoie son reflet actuel, son image véritable retouchée par les Etats. »²⁵⁹ Cette métamorphose de la jeunesse touareg et l'état d'esprit dans lequel elle se trouvait sont parfaitement illustrés dans les paroles des chansons de Abdalla Oumbadougou, qui fut guitariste dans l'un des premiers groupes de musique touareg moderne, au nom révélateur de: *Takrist n'Akal* (« construire le pays »).

Afin de montrer le choix de leur nouvelle identité, les jeunes *Ishumar* se mirent à porter le voile d'une nouvelle façon qui impliquait une démarcation avec les valeurs de la société touareg et ses contrats moraux. Chez les Touareg, la façon de s'habiller est intrinsèquement liée à l'honneur. En effet comme le souligne S. Rasmussen : « Au sein de l'ordre social pré-colonial, le port et l'utilisation de robes volumineuses, du voile facial masculin, d'accessoires tels que l'épée, les amulettes en argent et les bijoux, et l'utilisation d'un chameau blanc était gouverné par des "lois de somptuosités" appartenant aux codes vestimentaires spécifiques aux nobles. »²⁶⁰ Ces codes vestimentaires reflètent les valeurs positives de l'endurance et de la robustesse développées dans une société dominée anciennement par les guerriers. Ainsi, les vêtements des hommes ont pour but d'accentuer la stature et la taille élancée de son

²⁵⁹ Hawad, 1991, p.127

²⁶⁰ Rasmussen S., 2006, p. 149

porteur et le *taguelmoust* de mettre en avant la tête qui symbolise la personnalité et l'intelligence. Ainsi, le chèche possède une multitude de sens associés au port des armes, à la mise en œuvre de l'honneur guerrier, ainsi qu'à la fréquentation des joutes oratoires et des cours d'amour. En somme, le voile touareg et sa façon de le porter ne reflètent pas qu'une esthétique mais aussi et surtout un ordre social, économique et politique propre à la société touareg. Or, depuis la période coloniale ces ordres propres à la société touareg ont subi de profondes transformations qui se sont notamment manifestées par la *Teshumara*. Auparavant les nobles enroulait le voile de façon à ce qu'ils prennent une forme oblongue au dessus de la tête et était parfois accompagné par un morceau d'étoffe d'une couleur différente (*annexe II, part.11, photo 591*). Les jeunes *Ishumar* devenus les *Fellaga*, c'est-à-dire les « révoltés », commencèrent à enrouler leur voile de manière anarchique autour de la tête, de façon à ce qu'il produise une forme circulaire en couvrant également le bas du visage (*annexe II, part.11, photos 592, 593*), mais sans respecter la structure de la *Taguelmoust* à trois pans mobiles. Ce drapage est celui du pillard qui accomplit un coup bas²⁶¹. En 1963, c'est enturbanné de cette façon que les révoltés de l'Adrar (Mali) ont pillés des troupeaux pour acheter des armes et qu'ils se sont soulevés contre l'Etat malien²⁶². Trente ans plus tard, ce fut aussi avec le voile des *Fellaga* que les Touareg de l'Aïr se sont révoltés contre le gouvernement nigérien.

Le port du chèche à la façon des *Ishumar* a aujourd'hui été adopté par la plupart des Touareg de cette génération et par la jeunesse actuelle. Ainsi, dans la société touareg le nouveau port du voile qui symbolisait les valeurs prestigieuses du guerrier touareg et celles de l'homme adulte, est-il devenu un symbole de résistance pour la jeunesse qui voulait redorer l'image de marque de la société touareg dont les aînés avaient, selon eux, laissés ternir l'image par le pouvoir colonial puis par le nouveau pouvoir en place. De nos jours, les vieux nobles continuent à porter le *taguelmoust* à l'ancienne, notamment en se couvrant la bouche et le nez lors de la plupart des apparitions en public, alors que les personnages importants plus jeunes portent le voile à la manière des *Fellaga* et laissent apparaître leur visage (*annexe II, part.11, photo 594*). L'habillement

²⁶¹ Claudot-Hawad H., 1993, p. 42

²⁶² Claudot-Hawad H., 1993, p. 43

comme le reste des objets d'art/artisanat révèle donc que l'« authenticité » culturelle est en changement constant, qu'elle est un processus fluide et en perpétuelle discussion plutôt qu'une entité fixe ou consensuelle, et qu'elle change avec son environnement socio-culturel.

3.1.1.2 L'art d'apparat comme limite de l'art « touristique »

Le cas de la théière incrustée est un bon exemple d'une forme d'art d'apparat qui peut à la fois être considéré comme de l'art « touristique » et de l'art « réintégré ». En Mauritanie, où la technique d'incrustation d'argent est particulière aux Maures, les artisans ont commencé à rajouter des plaquettes de cuivre et de laiton et des incrustations d'argent sur les théières en inox, introduites en Afrique par les anglais à la période coloniale. Gabus précise à propos d'une théière présentée à l'Office National de l'Artisanat Mauritanien de Nouakchott (*annexe II, part.11, photo 595*), qu'elle « est particulièrement bien décorée par l'incrustation de cuivre, de laiton et d'argent (à chaud) dans l'étain de la théière d'importation anglaise. Cette dernière a subi les transformations habituelles au niveau du décor du goulot et du couvercle, mais elle est devenue beaucoup trop grande pour pouvoir s'insérer dans le "kountié", petit récipient en vannerie enrobé de cuir dans lequel sont transportés la théière et les verres par le chamelier, ce n'est plus une théière de nomade»²⁶³.

Cette idée de décorer les théières d'importation en inox (*annexe II, part.11, photo 596*) aurait été reprise au Niger par Mohamed Koumama dans les années 1970, mais cette fois sur les petites théières « made in China »²⁶⁴, objet pour lequel il gagna le premier prix lors d'un concours de la foire sylvo-agro-pastorale. Ces théières sont actuellement utilisées par les Touareg et les Peul qui les décorent en plus avec des taches de brûlures, lors de grandes occasions comme les cérémonies de mariage, baptême... et par les commerçants pour faire le thé aux clients. Elles sont aussi vendues aux Occidentaux par les forgerons ou les commerçants d'objets d'art.

Je me suis longtemps posé la question de savoir si cet objet appartenait à la

²⁶³ Gabus J., 1982, p.487

²⁶⁴ De nos jours, au Niger, on ne trouve plus que de petites théières en inox « made in China » émaillées de bleu ou de rouge, parfois en inox brut.

catégorie des arts dits « réintégrés » ou dits « touristiques », et je ne le sais toujours pas puisque je ne connais pas l'intention originelle du premier forgeron mauritanien en décorant une théière anglaise de la sorte : était ce pour satisfaire les goûts des Occidentaux ou pour créer un nouvel objet d'apparat pour ces compatriotes ? Au Niger, Mohamed Koumama qui joue ici le rôle de diffuseur de l'information de goût de cette technique, connaissant probablement l'intérêt de cette production sur le marché malien auprès des populations locales et des Occidentaux, a créé la première théière incrustée pour satisfaire ces deux types de consommateurs.

On peut aussi citer l'exemple des marteaux destinés à rompre les pains de sucre (*Tafadis*) en argent massif et en cuivre, ciselé et gravé (*annexe II, photo 597*). De même que la théière, il est plus qu'un objet utilitaire, car lié au rituel du thé, c'est pourquoi cet objet est richement gravé. Les forgerons y ajoutaient même parfois des reliquaires dans lesquels étaient placés des versets du Coran ou des formules magiques²⁶⁵. Actuellement, avec l'avènement du sucre en morceau, cet objet n'est plus produit que pour le marché dit touristique sous le nom de « marteau à glace ». La question qui se pose donc ici est : s'agit-il d'un objet « traditionnel » ou d'un objet « touristique » ?

3.3.2 Les objets rituels : de nouvelles formes et de nouveaux rites

L'élite culturelle rurale que sont souvent les anciens²⁶⁶ est généralement considérée du point de vue de l'ethnologie comme la gardienne de la « tradition ancestrale » c'est-à-dire d'une tradition qui n'a pas changé depuis des siècles. Pourtant les objets rituels et les rituels, eux même, changent. C'est ce qui amène Olivier de Sardan à expliquer : « Si l'on refuse (...) d'assimiler systématiquement "paysan" et "traditionnel" si l'on admet que la paysannerie ne se contente pas seulement de reproduire des schémas culturels immémoriaux, mais aussi les modifie (à son rythme et à sa façon, certes) et en crée de nouveaux, alors on peut comprendre que la résistance rurale à la colonisation, au niveau religieux, ait pu être à la fois "traditionnelle" (en ce

²⁶⁵ Anquetil J., 1979, p. 94

²⁶⁶ Par exemple, chez les Sénoufo (Côte d'Ivoire, Burkina Faso) c'est la gérontocratie masculine qui manipule (au sens propre et au sens figuré) les objets de culte de la société secrète du *Poro* comme les masques *Kpélié*, les masques *Korobla*, ou les statues *Sején*.

qu'elle partait du stock symbolique) et "moderne" (en ce qu'elle se bousculait et apportait des réponses inédites à une situation nouvelle)²⁶⁷.

3.3.2.1 Les objets rituels et la modernité

Tout d'abord, les objets manufacturés occidentaux peuvent devenir des objets liés à un culte ancien. Par exemple, certains groupes Léga (Congo) avaient dès les années 1950 introduit des objets manufacturés européens dans leurs initiations, il s'agissait « des images de madone, des poupées, des bouteilles de parfums représentant un corps humain, des ampoules électriques, de l'aluminium, et de la vaisselle chinoise. »²⁶⁸ De même, les Peul Wodabé récupèrent toutes sortes de bibelots manufacturés (ampoules de lampe électrique, petits miroirs, porte-clés en plastique fluo, lampes de poche du Nigeria, Mickey en plastique, ...) dont ils se servent pour leur parure ou qui sont exposés sur les *saga* entre les piles de calebasses, *kaakol* et *elletel* (*annexe II, photo 598*). Ainsi, les objets occidentaux ont-ils été et sont toujours considérés par les peuples dominés comme des objets attractifs car exotiques mais aussi, en tant que produits de l'envahisseur, comme si leur pouvoir et leur prestige suivaient avec leur utilisation. D'ailleurs comme le souligne Graburn : « Le fait que ces peuples du Quart monde décorent leur vie avec des objets manufacturés, veut peut être dire que nous sommes en fait les créateurs de leurs "art populaires" et "primitifs" »²⁶⁹.

Un autre schéma est la création de nouvelles formes d'objets qui évoluent au sein d'un nouveau genre de rituel. Par exemple, au Ghana, dans le passé, les *Asafo* étaient des compagnies militaires destinées à défendre l'Etat. De nos jours il s'agit de groupements sociaux et politiques, notamment dans leur participation au choix du chef de la zone (urbaine ou rurale). Les plus grands villes ont plusieurs compagnies d'*Asafo*, ouvertes à la fois aux hommes et aux femmes. Chaque *Asafo* possède un emblème matérialisé par des statues en ciment (bateaux, Adam et Eve, etc....) (*annexe II, part.11, photo 599*) disposées sur un autel en dur qui sert de lieu de culte et de réunion pour chaque compagnie. Ainsi les nouveaux arts préservent-ils en les réinterprétant les croyances religieuses anciennes et suggèrent l'émergence d'un nouveau sens culturel et

²⁶⁷ Olivier de Sardan J.P., 1984, p. 145

²⁶⁸ Biebuyck D.P., 1976, p. 345

²⁶⁹ Graburn N.H., 1976, p. 12

social dans le contexte de modernité.

Parallèlement, de nouvelles formes d'art apparaissent au sein de cultes anciennement pratiqués comme dans la société des chasseurs en Sierra Leone où John Nunley a enregistré dans les années 1970 un masque s'inspirant d'un robot de film de science-fiction fait pour la mascarade de la société des chasseurs, qui a été fondée à Freetown (Sierra Leone) au début du XIXe siècle. Malgré l'étonnant « look » futuriste de ce masque, l'auteur précise : « D'un coup je réalise que les pièces du robot ont été assemblées selon la structure traditionnelle du vêtement des chasseurs yoruba : pardessus (*asho*), veste (*hampa*) et tête de bois (*eri*) » (Nunley 1982 : 46) »²⁷⁰. De même, le *Dama*, cœur du rituel Dogon, reflète les changements qui naissent au sein de la société Dogon. En effet, les masques qui interviennent dans le cadre du *Dama* ont changé : certains masques se sont retirés car les gens avaient perdu l'intérêt pour eux et de nouveaux sont apparus. Ces nouveaux masques sont variés. Tout d'abord au XIXe siècle ont été introduits le masque de la femme Peul, du cavalier Mossi et du guerrier Sarow, qui étaient les peuples dominants et qui sont représentés comme des personnages burlesques. Au XXe siècle, deux autres personnages ont été introduits : le Musulman, *Modibo* et l'homme blanc, *Anyara*. Ce masque est toujours vêtu d'un pantalon, d'un T-shirt et son visage est un énorme masque en bois peint en rouge avec de longs cheveux ondulés, une barbe hérissée et un nez crochu. La première variante de l'*Anyara* fut créée au début du XXe siècle. Il s'agit d'un officier colonial qui lors de la performance, écrit une petite note à l'audience et salue quand il reçoit ses « taxes ». De nos jours, l'*Anyara* s'est muté en touriste : le même masque est utilisé avec une caméra de bois, forçant son passage à travers la foule afin d'avoir un bon angle de vue.²⁷¹ Les exemples de masques qui se transforment en fonction de leur environnement socio-culturel sont nombreux on peut aussi citer les masques *Gélédé* réalisés par Eloi Lokossou²⁷². Il utilise une iconographie didactique comme la représentation d'un médecin articulé vaccinant un patient pour sensibiliser les gens à la vaccination.

Ce schéma se retrouve au Niger, non pas dans une performance mettant en action des masques (et pour cause il n'y en a pas) mais dans le culte des *Holey* (Zarma-

²⁷⁰ Nunley J. in Vogel S., 1993, p. 49

²⁷¹ Van Beek W.E., 1993, p. 70

²⁷² Féau E., Breton P., 2001, p. 69

Songhay) ou *Bori* (Haoussa) avec l'apparition des *Hawka* que Jean Rouch a filmé dans *Les Maîtres Fous* (1958). Les *Hawka* peuvent être définis comme une nouvelle race de génies des danses de possession surgis au côté des génies traditionnels *Holey* ou *Bori* qui représentent les personnages-types de la colonisation. Les *Bori* sont par exemple chez les Haoussa le *Dan Foulani*, l'esprit du Peul, paré d'un chapeau et d'une gourde, le *Nabissa*, l'esprit du ciel, portant une petite hache décorée de clochette, le *Er Zan Zana*, l'esprit nerveux et triste, portant un pagne tissé noir et bleu, ou encore le *Mochi*, esprit ayant le pouvoir d'immuniser contre le mal, habillé d'un boubou et d'une jupe en cuir. Les *Hawka* représentent, quant à eux, le gouverneur qui porte un chapeau de colon, sa femme parée d'une robe occidentale, le militaire avec son fusil en bois ou encore le chauffeur de locomotive qui se caractérise dans la démarche de son représentant. Selon Jean Rouch « Il y a plus de cinquante Haouka déclarés. Ils forment un groupe soumis à une stricte hiérarchie administrative et militaire (aux titres anglo-français) »²⁷³

L'apparition des *hawka*, signalée en juillet 1923 dans un rapport du commandant de cercle de Niamey est décrite par Alhedji Mohammadou à Jean Rouch en ces termes: « Cela a commencé au court d'une danse de filles et de garçons. Pendant la danse une femme Soudié, mariée à un chérif de Tombouctou a commencé à « gagner » un génie. On a interrogé pour savoir qui il était, il a dit je suis Gomno Malisa (c'est-à-dire gouverneur de la mer rouge). Les gens ont dit qu'il ne connaissait pas ce Holley. Mais voilà que d'autres sont venus sur les garçons. Ils ont dit leurs noms mais on ne les connaissait pas. Ils ont dit 'Nous sommes les Hawka, les étrangers de Dongo' (c'est-à-dire les hôtes). Cela se passait à Chikal, tout près de Filingué. Quelques jours plus tard tous les garçons et les filles de Filingué avaient « gagné » des Haouka. Le chef de Filingué a envoyé un message à Niamey pour dire au commandant de cercle, le commandant Croccichia, que la femme Zibo a « gâté » tout le pays avec les Haouka.»²⁷⁴

Ainsi le phénomène des *Hawka* reflète-t-il les transformations de la condition humaine et des relations sociales au contact de l'apparition d'un nouveau « diable » qu'est l'autorité coloniale. Comme l'explique Jean Rouch à la fin *Des Maîtres Fous* et de même que l'introduction de nouveaux masques dans le *Dama* des Dogon, ce

²⁷³ Rouch J., 1960, p. 75

²⁷⁴ Alhedji Mohammadou in Rouch J., 1960, pp. 73-74

phénomène doit être considéré comme une nouvelle forme de thérapie qui utilise de nouveaux symboles et images pour lutter contre une nouvelle forme d'oppression au sein d'un nouvel espace sémantique et symbolique reflétant les difficultés et les combats de la vie contemporaine.

3.3.2.2 L'art rituel comme limite de l'art « touristique »

En ce qui concerne le Niger, il existe peu de formes matérielles spécifiques d'objet de culte, mais on peut quand même citer les amulettes ou gris-gris qui sont comme on l'a vu, des objets de protections, ou encore les poupées de divination. Mais il n'y a pas, à ma connaissance, d'exemples précis concernant l'apparition de nouveaux objets de culte nés dans le cadre de la modernité, à part les nouveaux attributs des *Hawka* qui sont, pour la plupart une récupération des objets occidentaux spécifiques de la période coloniale, comme le chapeau de colons, la robe, la copie en bois du fusil, etc. C'est une modernisation du mythe sans création de nouvelles formes d'objets car dans cette pratique religieuse, les « génies » se matérialisent sans qu'il y ait besoin de masques pour les représenter.

Je prendrai donc comme exemple pour illustrer cette réflexion, le bogolan du Mali (*annexe II, part.11, photos 600*) qui connaît une extension liée à sa décontextualisation, c'est-à-dire aux profondes mutations qu'a pu connaître cette étoffe sur le plan géographique et iconographique, mais aussi humain. C'est dans la région de Bamako, Bélé Dougou, que le bogolan appelé au départ *bogolanfini* trouve son origine. Il est porté sous forme de tunique par les hommes, et de pagne drapé par les femmes. Ce tissu teint à la terre est considéré comme un réservoir de forces vitales protégeant son porteur en cas de perte de sang. « Cette croyance animiste amène les hommes à porter le bogolanfini pour aller à la chasse, et les femmes à s'en vêtir dans les jours qui suivent l'excision, la défloration, et la parturition. (...) Le *bogolanfini* a longtemps été le stigmat des communautés animistes rurales du Bélé Dougou, en opposition au bassin des populations urbaines islamisées. Pourtant le bogolan apparaît depuis les années 1990 comme une étoffe représentative de l'identité malienne, de manière globale, nationale. Ce phénomène d'extension s'est accompagné d'une simplification linguistique. On ne

parle plus de *bogolanfini*, mais tout simplement de bogolan. »²⁷⁵

Après son « exportation » par le styliste Cris Seydou à Paris dans les années 1970, ce tissu a suscité un grand intérêt auprès des Occidentaux. Ce phénomène conduisit progressivement les Maliens à porter un autre regard sur cette étoffe de village. C'est en quelque sorte cette reconnaissance extérieure qui valida et légitima ce pagne de protection comme « beau tissu ». Les pagnes comme les tuniques, encore portés dans la région de Bélédougou pour se protéger de l'anémie, sont donc aujourd'hui également produits pour satisfaire les goûts des Occidentaux, et aussi de plus en plus portés par la population locale en tant que tissu à la mode.

Alors, ou ranger le bogolan, dans la catégorie des arts « touristiques » ? Dans celle des arts « traditionnels » en tant que forme classique qui a évolué avec le temps ou des arts réintégrés puisque la forme des nouveaux vêtements portés par les maliens trouvent souvent son origine en Occident ? Ou encore dans la case des arts « populaires », vu que certains habits en bogolan sont réalisés par une élite (Chris Seydou) qui reprend les « formes de l'envahisseur tout en gardant un sens approprié à la culture locale »²⁷⁶ ? Le bogolan n'appartient-il pas à ces quatre catégories à la fois, puisque les Occidentaux ont participé à redorer le prestige de ce tissu de protection entraînant les Maliens à en faire un symbole de modernité et d'unité nationale en le portant un peu partout au Mali ? Comme pour le *taguelmust* dans le cadre de la *Teshumara*, l'idéologie antérieure dans laquelle prenait place l'utilisation du *bogolanfini*, toujours considéré par certains comme un tissu tutélaire, s'est doublée d'une nouvelle idéologie présentant le bogolan comme symbole de modernité. Cet exemple montre que, d'une part, la modernisation n'est pas forcément un vecteur d'extinction des arts anciens de village, d'autre part, que l'art « touristique » peut aussi être utilisé en parallèle dans les rituels.²⁷⁷

3.3.3 Les nouveaux objets de la vie quotidienne

Les objets du quotidien à usage esthétique ou domestique existent dans toutes les

²⁷⁵ Grosfilley A., 2004, p. 91

²⁷⁶ Phrase issue de la définition des « arts populaires » par N. Graburn (1976, p. 7)

²⁷⁷ Pour aller encore plus loin, on peut citer les talismans décorés de Gera (né en 1941), un savant de l'Eglise éthiopienne, qui sont passés du statut d'objet traditionnel à celui d'art académique. Diplômé en poésie rhétorique, il excelle également dans la science des talismans qu'il réinterprète. A la suite d'une commande de 140 illustrations pour le Livre du mystère du Ciel et de la Terre, Gera se déclare peintre artiste. Depuis, il a rejoint les collections publiques et privées occidentales.

familles africaines, qu'elles vivent en milieu rural ou urbain. Beaucoup d'objets de la vie quotidienne ont été remplacés par de nouveaux objets produits par les artisans africains comme les marmites en aluminium, les outres en caoutchouc... mais aussi et surtout par des objets d'importation européens ou nord-américains ou qui passent pour l'être, devenus l'objet de convoitise de toutes les couches de la société. En effet si, au début des années soixante, c'est seulement dans les villes nigériennes et le plus souvent dans les milieux instruits que les objets importés d'Occident trouvaient leur place, aujourd'hui ils sont devenus des objets populaires en milieu urbain et rural.

3.3.3.1 Objets de la vie quotidienne et modernité

Au Niger, si les techniques de décoration du salon (*zauré*) dépendent des personnes qui habitent la maison²⁷⁸, la décoration de la chambre à coucher est plus stéréotypée et revient à la femme.

Auparavant, le décor de chambre le plus répandu chez les Haoussa se composait de nattes suspendues au plafond, du lit en bois de palmier de type *karaga*, de porte-récipient en sparterie (*marateyinai*), de paniers en feuille de palmier doum, dealebasses et de dessus de plat en sparterie (*fe-fey*). Lesalebasses étaient disposées en colonnes disposées parallèlement les unes par rapport aux autres qui étaient soit suspendues, soit disposées à même le sol. Parfois des poteries en forme de *toulou* et *toucounia* pouvaient également être placées le long de la paroi du mur selon un ordre de grandeur décroissant²⁷⁹. Cette technique d'empilage mettait en avant la quantité des objets et par là même la richesse de la femme. De ce fait, la profusion des objets dans la décoration d'intérieur était un facteur de goût répandu chez les Haoussa mais aussi chez les Peul et les Zarma. Chez les chefs, en plus des objets décoratifs cités ci dessus, étaient ajoutés des couvertures tissées (*sakala*) en pays Zarma-Songhay accrochées aux murs ainsi que des tapis en cuir fabriqués par les maroquiniers haoussa ou des tapis d'Orient, qui étaient suspendus au mur ou étalés à même le sol.²⁸⁰

A partir du début du XXe siècle, en découvrant les objets occidentaux, les

²⁷⁸ S'il s'agit d'un chasseur, le décor sera réalisé entre autre à l'aide de peau de bête, chez un marabout, le salon sera orné de sac de cuir *gafaka*, de plaque de coran... (Fala Habi A., 1988 p. 64)

²⁷⁹ Fala Habi A., 1988, p. 91

²⁸⁰ Fala Habi A., 1988 p. 92

Nigériens ont d'abord été séduits par leur nouveauté, et très vite ils ont apprécié la possibilité de se servir de quelques uns d'entre eux pour plusieurs usages. La technique du détournement de la fonction des objets a été expérimentée sur les objets du « blanc » et il semble que la liberté qu'on ne s'autorisait pas avec les objets locaux soumis à des règles sociales respectées par beaucoup ait été prise avec ces objets étrangers, libérant par la même occasion en eux une multifonctionnalité. Progressivement, ces objets sans statut reconnu ont pris place à côté des objets locaux. Remplissant de mieux en mieux des fonctions assignées, ils ont été adoptés par les utilisateurs et ont fini par s'intégrer au quotidien des objets domestiques. Ces objets manufacturés sont importés de Chine, d'Europe et du Nigeria avec lequel un réseau de commerce important s'est installé entre les femmes de l'Ader (région de Tahoua) et les commerçants, en particulier ceux de Kano, Sokoto et Illéla.

De nos jours, les poteries décoratives et les calebasses décorées et empilées les unes dans les autres en colonne et les poteries exposées en ligne contre les murs ont été remplacées par des assiettes émaillées, des bibelots, de la faïence permettant plus de liberté de disposition du décor à la maîtresse de maison²⁸¹ (*annexe II, photo 601*). Néanmoins, on retrouve une ligne de conduite dans ces nouveaux schémas décoratifs : les assiettes émaillées sont en général placées contre les parois des murs pour former des rangées verticales et parallèles allant du plancher au plafond et la technique de l'empilage est toujours d'actualité pour les tasses et les assiettes émaillées, mais plutôt que sur un petit tas de sable, on les dispose sur les bibliothèques et au dessus des *koba* (armoire vitrée) et des *kanta* (étagère en bois)²⁸². Par contre, dans le cas des objets décoratifs actuels comme les pots de fleurs, les objets en faïence, les bibelots, les jouets, etc.... la disposition dans les *Koba*, les *Kanta* et les bibliothèques est laissée à l'initiative de la maîtresse de maison. Ainsi, ces objets peuvent être disposés en colonne, de manière symétrique ou horizontale, le long du mur, etc.²⁸³ Les lits en formica d'introduction européenne, aujourd'hui également réalisés par les menuisiers nigériens et nigériens ainsi que les lits dit « Kano » (*annexe II, part.11, photo 602*) sont préférés au lit en bois de palmier *Karaga*. Les « lits Kano » sont de deux sortes : le grand avec

²⁸¹ Fala Habi A., 1988 p.107

²⁸² Fala Habi A., 1988 p. 91

²⁸³ Fala Habi A., 1988, p. 92

ses innombrables miroirs et réveils appelé « *gadon Kano baba* » et le petit « *doungou koutourwa* ». Ils sont aussi bien achetés par les jeunes couples des villes que par ceux des villages²⁸⁴. Enfin, afin d'imiter les tapis d'Orient qui restent l'apanage des riches, des tapis de velours manufacturés en provenance du Nigeria et des rideaux en tissu synthétique sont accrochés au mur. Par contre, les nattes en vannerie sont toujours utilisées et l'usage des couvertures *Sakala* appliquées sur les murs s'est généralisé²⁸⁵, mais ce sont celles produites chez les Haoussa, qui sont bien plus simplifiées que leur modèle réalisé par les tisserands zarma-songhay.

Ainsi depuis plusieurs décennies, les industries de toc et de kitsch n'ont-elles cessé d'inonder le continent africain de produits spécialement faits pour la modernité de l'Afrique. « La confusion est telle qu'il n'existe plus une contrée si reculée ou de milieux assez pauvres où les ustensiles en plastiques, les meubles en formica ou en cuir synthétique et toutes les sortes de bibelots ne font pas recette. »²⁸⁶ Alors que les produits manufacturés étaient au moment des indépendances le privilège des riches, aujourd'hui ces objets se sont répandus à toutes les couches de la société urbaine et rurale.

3.3.3.2 Arts du quotidien comme limite de l'art « touristique »

La réappropriation en milieu rural de certaines formes de bijoux modernes touareg est un exemple parmi d'autres de la difficulté de catégoriser des objets du quotidien selon la classification de Graburn distinguant l'« art touristique », l'« art traditionnel », et l'« art réintégré ». Ainsi, le collier « dents de chameau » né au Niger il y a une dizaine d'années pour satisfaire les goûts des Occidentaux est-il une forme qui a été réappropriée par les femmes kel Gress (*annexe II, part.11, photo 603*). Les femmes du village de Zango (zone de Madaoua, région de Tahoua) m'ont expliqué qu'elles commandaient ces colliers à un artisan du Centre artisanal du Musée National du Niger, ce qui prouve une fois de plus qu'un artisan pour « touristes » est souvent un artisan qui produit aussi pour les populations locales. Les jeunes filles de l'Aïr portent aussi depuis quelques années l'*houmeyssa wantawen* (*annexe II, part.11, photo 604*), version

²⁸⁴ Fala Habi A., 1988, p.117

²⁸⁵ Fala Habi A., 1988, p. 78

²⁸⁶ Chab Touré A., 2005, p. 21

nigérienne de l'*Houmeysa* des Ifoghas (Mali) destinés au départ au marché occidental. Plus anciennement, le bracelet appelé « semainier » en aluminium blanc inspiré d'un bracelet occidental du même nom était porté dans les années 1950 par les femmes touareg de Tahoua²⁸⁷. A partir des années 1960, ces bracelets, réalisés en argent (*annexe II, part.11, photo 605*) ont été introduits auprès de la clientèle occidentale de Niamey par **Hamani Samba**, bijoutier spécialisé dans le filigrane du Centre artisanal du Musée National du Niger. Ainsi, les semainiers qui sont à l'origine des bracelets occidentaux ont été repris par les forgerons touareg pour satisfaire les goûts de la clientèle locale, puis ont été réappropriés par la clientèle occidentale. Aujourd'hui, les semainiers ne sont plus portés par les femmes touareg et sont donc presque exclusivement achetés par les femmes occidentales. C'est le même processus que suit le nouveau bracelet *tikafatin* en inox (*annexe II, part.11, photo 606*) porté depuis de nombreuses années par les femmes de l'Aïr, qui prend la forme d'un bracelet plat, fermé et souvent orné de boules en relief. Ce bracelet est actuellement de plus en plus réalisé par les forgerons du Château I pour satisfaire la demande occidentale. Il y a fort à parier que dans quelques années quand ce bijou ne sera plus porté par les femmes de l'Aïr, il deviendra une production uniquement destinée à satisfaire les goûts des Occidentaux. C'est pourquoi il est plus juste de parler de bijouterie touareg moderne que de bijoux touareg pour Occidentaux.

Lesalebasses peintes de Dosso sont quant à elles un exemple d'objet destiné à l'origine à satisfaire les goûts des Occidentaux mais qui n'ont jamais intéressé les Occidentaux. Ces objets réalisés par les femmes de la zone de Dosso sont commercialisés au complexe artisanal de Dosso notamment sous forme de maracas et de *korya*. Elles sont décorées de motifs peints en noir, blanc et jaune. Or, ce type de décor ne plaît pas aux Occidentaux mais par contre intéresse les Nigériens. A l'inverse, lesalebasses « *Dendi* » qui possèdent un nouveau décor au départ destiné à orner les *korya* vendues sur les marchés locaux, se retrouvent aujourd'hui chez la plupart des marchands d'objets d'art de Niamey car elles plaisent aussi aux Occidentaux. Autre exemple : les petites boîtes décorées en gypse ou en pierre de talc, dont la forme a été reprise sur celle des boîtes en gypse qui étaient utilisées à l'origine par les femmes de l'Aïr pour le

²⁸⁷ Gabus a récolté un de ces bracelets en 1953 à Tahoua (Gabus, 1982, p.466)

beurre de karité²⁸⁸. Aujourd'hui, ces boîtes ovales ont été remplacées par celles en plastiques mais continuent à être produites pour les Occidentaux.

J'ai donné dans les pages qui précèdent de multiples exemples qui montrent que les objets d'art africain contemporain transcendent les frontières de la classification de Graburn et de ses successeurs. Dans le contexte de la modernité, les artistes africains ont dû répondre aux nouvelles pressions économiques et sociales en créant de nouvelles formes d'art qui reflètent les attitudes de la population dans son interprétation du passé dans le présent. De ce fait, les différentes catégories d'art définies par Graburn se répondent dans le passé et dans le présent pour continuer à construire ensemble la tradition. Ainsi, les arts dit « touristiques » changent-ils pendant que les autres sortes d'art (réintégré, assimilé, populaire, traditionnel) se transforment de leur côté pour finir par se mélanger. La question de goût est ici au centre des préoccupations car les objets sont adaptés par leurs créateurs aux goûts changeants de leurs acquéreurs évoluant dans un contexte socio-culturel en constante mutation.

De ce fait, il est dangereux de tenter de catégoriser les arts africains contemporains en fonction de la couleur de peau de leurs acquéreurs, car cette approche tend à annihiler les paramètres sociaux du goût. De ce point de vue, les formes multiples des arts africains contemporains (et plus généralement AAAO) et leur consommation sont à appréhender comme des éléments qui remplissent une fonction de légitimation des différences sociales.

²⁸⁸ Utilisé pour le tressage des cheveux.

Conclusion de la partie II

Il a été nécessaire de réorganiser les catégories des arts contemporains africains élaborés par Graburn en fonction de l'environnement socio-économique de la demande et non sur l'idée d'un art pour Occidentaux et d'un art pour les populations locales. Cette reconsidération a permis de mettre en avant deux nouvelles classes socio-économiques de la modernité urbaine africaine, qui tentent de s'affirmer l'une vis-à-vis de l'autre, et toutes deux par opposition au monde rural, monde appréhendé comme l'ancienne société. Ainsi la jeunesse urbaine tente-t-elle de supplanter la domination de la nouvelle élite africaine, alors que l'élite rurale tente de garder son autorité auprès des populations de la campagne, tout ceci en arborant des objets propres à chacun, leur permettant de créer ou de recréer leur identité dans le nouvel environnement moderne.

En effet, avant la colonisation, les objets d'art pouvaient être des produits de luxe pour les gens ou les institutions religieuses, de pouvoir ou bien des objets populaires accessibles à la plus grande partie de la population. Ces arts qualifiés de « traditionnels » continuent à se transformer, comme ils l'ont toujours fait, ce qui, dans le contexte actuel, les qualifie de moderne. Mais ces objets sont surpassés par des nouveaux objets qui évoluent en parallèle dans un autre contexte social né dans les villes modernes.

Aujourd'hui, le nouvel environnement économique, social, mais aussi politique initié par le système colonial lançant la phase de modernisation puis la modernité, a entraîné une complexification de la classification des arts pré-modernes. Par le biais de la colonisation, les sociétés africaines ont connu plus tôt que les villes européennes les effets de la coexistence de plusieurs cultures. Ceci les conduit à produire une nouvelle culture marquée par le syncrétisme. Cette diversité trouve naturellement écho dans les productions artistiques. De ce fait de nouvelles catégories d'art sont nées : celle des « arts transitionnels » qui reflète les nouvelles envies des jeunes en milieu urbain et celle des arts de curiosité, des arts assimilés et ce que j'ai appelé l'Afrodesign, qui sont l'apanage des nouveaux privilégiés qui évoluent en milieu urbain. Ces nouvelles catégories d'art définies ici en fonction de la situation socio économique de la demande mettent en avant les idéologies, les envies, et les besoins de chacun dans une société

transcendée par la modernité où « les situations de supériorité ou d'infériorité sont toujours partielles et temporaires ; elles sont des produits historiques et non des effets immuables de la nature »²⁸⁹.

Ainsi les arts de luxe modernes ne sont pas limités au marché des privilégiés et certains de ces objets peuvent se démocratiser et devenir accessibles au plus grand nombre. Dans ce cas, les objets de luxe démocratisés passeront dans la catégorie des arts traditionnels modernes et/ou dans celle des arts transitionnels.

De plus, on peut dire des arts que de nombreux auteurs ont qualifiés de « touristiques » qu'ils ne sont pas une seule et même catégorie mais qu'ils regroupent deux arts très différents d'un point de vue esthétique et qualitatif : curios (art du souvenir et art de reproduction) et Afrodesign. Cette catégorie d'art qu'est l'Afrodesign est plus influencée par les goûts des Occidentaux bien qu'également achetée par les privilégiés africains. Cette réalité contemporaine est due à la différence de niveau de vie actuel entre les pays du Nord et les pays du Sud, qui entraîne aussi les curios à être l'apanage des touristes occidentaux et les arts académiques à être le lot des élites cultivées occidentales.

L'Afrodesign s'inscrit dans la continuité du marché de l'art d'avant la colonisation où dans les deux cas les œuvres sont produites en plusieurs exemplaires selon le principe de la copie et symbolise les envies de la nouvelle élite africaine, faisant de lui une forme d'art réintégré. Les curios et les arts académiques appartiennent à l'idéologie occidentale soit dans ce qu'ils véhiculent comme symbole, soit en tant que système de production préconisant l'« œuvre unique ». La présence de cette règle moderne occidentale au sein des productions d'art assimilé explique que les objets créés dans ce cadre, trop évidemment considérés comme de l'« Art » n'ont pas été rangés dans la catégorie dénigrée des arts dits touristiques, alors qu'ils sont aussi l'apanage des Occidentaux. Parce qu'il exige le rejet des modèles culturels africains concernant la façon d'enseigner et d'apprendre, ce système artistique et culturel, imposé par l'Occident comme règle universelle (de la même manière que pour le système politique), reflète essentiellement la réalité esthétique occidentale et non celle des peuples anciennement colonisés.

²⁸⁹ Fougeyrollas P., 1967, p. 218

ARTS DE LUXE	ARTS TRANSITIONNELS	ARTS POPULAIRES MODERNES
<u>Afrodesign</u> : Arts nouveaux nés au contact durable avec l'Occident créés pour le nouveau marché des privilégiés de la modernité.	Arts nouveaux nés au contact durable avec l'Occident, créés pour le nouveau marché de la jeunesse urbaine.	<u>Arts populaires anciens</u> : Arts anciens (de luxe ou populaires) ayant changé au contact de l'Occident, créés pour le marché rural et urbain.
<u>Arts académiques</u> : (dont la haute couture) Arts nouveaux nés au contact durable de l'Occident créés pour le nouveau marché des élites internationales.		<u>Arts populaires réintégrés</u> : Arts nouveaux nés au contact durable de l'Occident et créés pour le marché rural et urbain.
<u>Arts de curiosité</u> (souvenir, art de reproduction) : Arts nouveaux nés au contact durable de l'Occident créé pour le nouveau marché du tourisme.		
<u>Arts en extinction</u> : Arts anciens pour lesquels il n'existe plus de demande de la part des populations locales, mais qui continue à avoir de la valeur sur le marché international.		

Le thème de cette recherche étant centré sur les arts « touristiques » et par extension sur ceux de luxe, elle n'a pas la prétention de traiter en profondeur les multiples formes que revêtent les arts africains actuels, notamment les catégories que j'ai appelé arts transitionnels et arts populaires modernes.

En analysant plus en profondeur les paramètres sociaux de ces catégories, d'autres catégories pourraient apparaître. En ce qui concerne les arts populaires modernes, des particularités seraient à souligner concernant les objets utilisés par les élites rurales et le reste de la population de même en ce qui concerne l'art de la jeunesse urbaine, entre les jeunes des différentes classes sociales. Ce tableau reste donc à compléter.

Partie III: Du bon goût et de la mythologie

Après avoir mis en avant certains aspects des paramètres sociaux du goût de la demande africaine en matière d'objets africains contemporains, il sera ici question du goût de la demande occidentale pour ces mêmes objets.

La réflexion ne sera pas poussée jusqu'à l'examen des paramètres sociaux du goût dans la lignée de *La distinction* (1979) de Bourdieu ce qui demanderait une thèse complète sur ce sujet : on établira la disparité des comportements d'achat (et donc des goûts) des Occidentaux (et en particulier des Français) en matière d'art africain en fonction du statut de l'acheteur qui pourra être soit un touriste, soit un expatrié, soit un acheteur d'objets africains contemporains en Occident. Aucune étude ayant pour sujet l'art « touristique » n'a cherché à montrer la diversité de goûts de ces différentes catégories d'acheteurs. Or le statut de l'acheteur aura une influence sur ses facultés cognitives vis-à-vis des objets « Autres » entraînant des disparités de goûts. Néanmoins, s'il existe des comportements d'achat liés à des circonstances endogènes à chacune de ces catégories d'acheteurs, d'autres facteurs propres au grand groupe culturel qu'est l'« Occident » normeront le goût autour d'une même mythologie héritée de la période moderne.

Dans le premier chapitre, il sera ainsi question des consommateurs occidentaux sur le marché local africain, c'est-à-dire des touristes et des expatriés et de leur goût en matière d'objets d'art dit « touristique ». Ce chapitre sera illustré par des citations provenant d'interviews réalisées auprès de touristes et expatriés français au Niger. Dans le deuxième chapitre, il s'agira plus spécifiquement des consommateurs d'artisanat d'art africain en Occident et de leurs comportements d'achat vis-à-vis de ces objets importés. Le troisième chapitre traitera des idées que nous nous faisons de l'art africain (ancien et récent) qu'on soit connaisseur (expert ou profane connaisseur) ou profane en mettant en avant, dans la lignée de l'ouvrage de S. Price, *Arts Primitifs, regards civilisés*, nos idées reçues sur les frontières entre « Nous » et les « Autres »¹.

¹ Price S., 1995 (réédition de 1989)

Chapitre 1: Touristes et expatriés, un mythe pour tous, une réalité pour chacun

Le marché qu'on appelle « touristique », regroupe au sein de la demande occidentale : les touristes, mais aussi les expatriés et les consommateurs occidentaux qui achètent de l'artisanat d'art dans leur propre pays. Il sera d'abord question des comportements d'achat de la clientèle en Afrique c'est-à-dire ceux des touristes et des expatriés, qui évoluent dans un environnement « africain ».

1.1 Touristes et curios

1.1.1 Les touristes au Niger, une clientèle minoritaire

Dans le secteur touristique, le Niger possède de grands atouts car il répond à une certaine vision convenue de l'Afrique et offre des paysages contrastés qui vont de la savane arbustive aux grandes étendues montagneuses et désertiques du département d'Agadez.

Le sud est particulièrement attrayant pour sa faune. En effet au sud de Niamey se situe la réserve du parc du « W », vaste territoire de 220 000 hectares de savane et de forêt galerie le long des cours d'eau qui hébergent une faune variée et protégée. Environ soixante-dix espèces de mammifères dont des éléphants, des buffles, des lions, des guépards, des hippopotames, des chacals, des hyènes... ainsi qu'une centaine d'espèces de poissons et de reptiles (crocodiles du Nil, pythons de Sebkha, varans du Nil, tortues.) Le parc est également réputé pour sa réserve ornithologique avec près de trois cents espèces différentes (grands calaos d'Abyssinie, rolliers d'Abyssinie, hérons cendrés, marabouts, canards casqués...). Le fleuve Niger offre un environnement séduisant à la fois pour ses paysages avec ses rives verdoyantes bordées de rizières, des points de vue pittoresques tels qu'au Golfe du Rio Bravo qui surplombe le fleuve et sa faune notamment les groupes d'hippopotames qui se déplacent tout le long du fleuve. De plus, à 60 km à l'est de la capitale, le site de Kouré permet d'observer les « dernières girafes d'Afrique de l'Ouest ».

Au nord, le massif de l'Aïr et le désert du Ténéré font partie des plus beaux sites du Sahara. Le massif granitique de l'Aïr, situé en bordure du désert du Ténéré, est une zone idyllique avec ses oasis comme Iférouane ou Timia et sa célèbre guelta. Pour les

trekkings le plateau des Bagzan accessible uniquement à pied est tout à fait adapté. Ce plateau abrite des jardins luxuriants au milieu de passages chaotiques de grès et de basalte parsemés d'acacias, animés par des singes facétieux qui défendent leur territoire à coup de pierres ! Le désert du Sahara possède des sites fastueux : l'Adrar Chiriet en bordure du Ténéré, dunes roses parsemées de roches noires ; le cratère du volcan effondré Illakane connu pour son marbre bleu ; le cirque de montagne d'Arakao, en forme de pince de crabe ; les dunes de Témet, hautes de 300 mètres ; sans oublier les falaises de Tiguidit et le grand erg du Ténéré qui sont parmi les sites les plus somptueux du Sahara. La traversée du grand erg du Ténéré où pendant plus de 500km le relief n'est qu'une immense platitude permet d'atteindre d'autres sites réputés : le massif du Djado, les salines de Bilma et de Kakala et l'oasis de Fachi.

Au-delà de son environnement naturel, le Niger présente l'attrait de ses spécificités culturelles (humaines et historiques). Pour ne citer que les exemples les plus connus, la ville d'Agadez, avec son architecture en banco, ses maisons haoussa aux façades décorées ainsi que la Grande Mosquée vieille de près de cinq siècles. Dans l'Aïr, les ruines de la mystérieuse cité Touareg Assodé sont connues pour son histoire. Cette ville construite en pierre abritait les Anastafidet² mais elle fut totalement dépeuplée en 1926, sans que les raisons aient pu être élucidées. Au mois de septembre, la zone d'In Gall (une centaine de kilomètre au sud ouest d'Agadez) est animée par deux grandes fêtes : la Cure Salée et le Gerewol, où Touareg et Peul Wodabé font fastes de leur culture. Dans la zone du fleuve, l'île de Firgoun est connue pour ses habitants, les pêcheurs Sorgho, dont les rituels de possession sont encore pratiqués. Egalement les marchés colorés comme celui d'Ayorou, au bord du fleuve, qui réunit éleveurs, agriculteurs et pêcheurs et celui de Baléyara, lieu d'échange entre les pasteurs Peul et Touareg de l'Azawaouak et les cultivateurs Haoussa et Zarma. Egalement, la zone sud-est et notamment le Damagaram où la ville de Zinder, bâtie sur le seuil d'un massif granitique qui affleure en boule déploie ses maisons en banco de style Haoussa réputées pour la beauté de leurs décorations. Tous cela sans parler de l'artisanat dont il a déjà été question.

Malgré ces atouts culturels et naturels, le nombre de touristes au Niger est parmi l'un des plus faibles du monde.

² Chef de la branche touareg Kel Owey

1.1.1.1 Un tourisme dérisoire

Le continent africain est le continent le moins visité de la planète. L'Afrique n'accueille que « 4, 4% des entrées de visiteurs étrangers et n'engendre que 2,5% des recettes mondiales. La seule Italie, avec ses 39,8 millions de touristes – sans parler des champions espagnols et français – fait mieux que tout le continent ! »³ Néanmoins ce flux va en s'accroissant, avec en 2003 un nombre record de 30 millions de touristes.

En ce qui concerne le Niger, le constat va dans le même sens. En effet, depuis les années 1960 le nombre de touristes a allé croissant. Ainsi en 1982 le nombre de touristes pouvait être comptabilisé à environ 5000 ; personnes et vingt ans plus tard, il a doublé. Néanmoins le chiffre de 10 000 dont environ 70% de Français, (selon la DTH⁴), atteint en 2002, n'a jamais été dépassé.

Si l'on compare les chiffres du tourisme du Niger à d'autres pays d'Afrique de l'Ouest ce chiffre semble dérisoire. Ainsi le Sénégal accueille-t-il depuis plusieurs années « 400 000 touristes en moyenne par an – en grande majorité des Français – ce pays est devenu la première destination touristique en Afrique noire francophone »⁵. Avant la crise ivoirienne qui a laminé le secteur touristique, le pays « attirait jusqu'à la fin des années 1990 environ 300 000 personnes par an »⁶. En ce qui concerne le Mali sa fréquentation a été multipliée par 10 en 4 ans. Avant 2002, 33 000 touristes sillonnaient le pays ; aujourd'hui ils sont 300 000. Le Burkina Faso, quant à lui, a enregistré 290 000 touristes en 2004,

Pourquoi, malgré des sites faisant partis des plus beaux du monde, le Niger reste-t-il délaissé par les touristes, alors que « très en vogue depuis les années 1990, le tourisme saharien connaît un succès qui ne se dément pas. Chaque année, un nombre croissant d'Européens – estimés à près de 100 000 – en quête de dépaysement extrême et de grands espaces répondent à l'appel du plus grand désert du monde. A tel point que les ventes de circuits sahariens augmentent deux fois plus vite que celle des autres produits touristiques »⁷.

³ Letourneux F., 11-17 juillet 2004, p.44

⁴ Je n'ai pas pu obtenir l'ensemble des chiffres concernant les entrées touristiques depuis les années 1970 auprès du statisticien de la Direction du Tourisme et de l'Hôtellerie (DTH). De ce fait beaucoup de chiffres sont manquants.

⁵ Letourneux F., 11-17 juillet 2004, p.45

⁶ Letourneux F., 11-17 juillet 2004, p.45

Un développement mitigé

Revenons tout d'abord sur l'histoire du secteur touristique au Niger

Les années 1960 : les prémices

Comme dans le reste de la sous-région, le tourisme au Niger (au sens moderne du terme incluant la notion de détente) commence dans les années 1960. Ce fut d'abord le fait d'initiatives individuelles, d'ailleurs l'Office National du Tourisme (ONT)⁸ du Niger créé en 1959 était une association et non un organe de l'Etat⁹. Les premières agences de voyages furent créées à la fin des années 1960. Il s'agissait de l'agence de voyage Air trans-image Niger mis en place par le Français Louis Mourèn qui proposait des circuits dans l'Aïr et le Ténéré¹⁰ à des personnes aisées passionnées du Sahara et de sa culture, et l'agence Transcap voyages¹¹.

Les années 1970 : la prise en considération

Au début des années 1970, le secteur du tourisme commença à être considéré par les politiques nigériennes sous l'influence du président de la république de l'époque Diori Hamani, soucieux de développer ce secteur. Ainsi c'est « en 1974 qu'un premier décret relatif aux agences de voyages, marque le début de la réglementation du secteur jusque-là incontrôlée »¹², en découle la création de la Direction du Tourisme et de l'Hôtellerie (DTH) en 1977 qui vint appuyer l'Office National du Tourisme. De nombreuses structures d'accueil pour les touristes se développèrent dans la capitale. En 1976 Niamey disposait de 7 hôtels avec une capacité d'accueil de 200 chambres et 350 lits. Ces établissements hôteliers représentaient par ailleurs 50% de la capacité d'hébergement du pays et parmi eux, les deux hôtels d'Etat construits à la fin des années 1960, l'Hôtel Sahel et le Grand Hôtel, possédaient la moitié de la capacité hôtelière de la capitale. Néanmoins ces hôtels étaient surtout des lieux du tourisme d'affaire et non de loisir. Il existait dans la région de Niamey quelques autres structures spécifiquement destinées au tourisme de loisir

⁷ Zemmouri T., 11-17 juillet 2004, p. 44

⁸ Pour rappel, il existe un glossaire des principaux acronymes p. 6

⁹ Sa situation juridique, en tant qu'organe de l'Etat et ses attributions précises furent déterminées par l'ordonnance de 1977 (Kambou B., 1985, p.68)

¹⁰ Elle fut remplacée par la Croix du Sud au début des années 1970

¹¹ Grégoire E, 1999, p.285

¹² Kambou B., 1985, p.68

comme le relais de Boubon, l'hôtel Aménokal d'Ayorou, et le relais de la Tapoa près du parc du W. Ces structures hôtelières vivaient surtout grâce aux expatriés qui sortaient de la ville pour le week-end.

Dans le nord, le développement du tourisme de détente fut plus important. Dans les années 1970 le tourisme isolé (en voiture particulière seule) était le plus courant. « Ainsi en 1973, 5638 touristes à bord de véhicules de touristes ont sillonné la région. En 1974, le nombre total de véhicules de touristes ayant effectué la traversée de la région dans le sens Nord Sud s'élève à 1801, pour les 9 premiers mois de l'année 1974, et celui des touristes transportés se chiffre à 4231 personnes »¹³. Les touristes faisant appel aux agences de voyages étaient beaucoup moins nombreux, mais leur nombre allait en croissant et les agences de voyage se multiplièrent. Dans les années 1970, la Croix du Sud gérée par le français Louis Mourèn fut rejointe par l'agence Sahara-Voyages fondée par un Italien, qui devint Sahara-Niger en 1974, et par l'Atlantide, créée en 1975 par un Touareg et un Italien. Ce fut Sahara-Niger qui domina de 1974 à 1980 : elle « reçut près de 200 visiteurs en 1975 »¹⁴. L'infrastructure hôtelière était par contre beaucoup moins développée à Agadez que dans la capitale. A la fin des années 1970, on pouvait compter 3 hôtels (l'hôtel de l'Aïr, le Family House¹⁵ et l'Hôtel Sahara) dont la capacité totale était de 58 chambres¹⁶. Il existait également un camping à 7km d'Agadez, le Jardin de Joyce, devenu par la suite l'Oasis qui enchantait les vétérans des routards. En dehors de la ville il existait des campements touristiques à la source thermale de Tafadek, à Iférawane et à Crib-crib¹⁷.

Les années 1980 : les années de prospérité

Avec le plan quinquennal de développement économique et social mis en place par le gouvernement nigérien de 1979 à 1983, le secteur touristique pris une tournure plus officielle. Les orientations à long terme devaient être axées sur « le développement d'un tourisme spécifique, décentralisé, mobile, ayant comme but la connaissance du pays et de son peuple, des sites naturels et historiques »¹⁸. C'est à la

¹³ Adamou A., 1979, p. 265

¹⁴ Grégoire E, 1999, p.287

¹⁵ Devenu l'Hôtel Agriboun, toujours ouvert aujourd'hui

¹⁶ Adamou A., 1979, p. 266

¹⁷ Adamou A., 1979, p. 266

¹⁸ Kambou B., 1985, pp.67-68

suite de ce plan quinquennal et dans un contexte mondial où le tourisme devenait de plus en plus accessible aux classes moyennes occidentales¹⁹, que le secteur connut une forte croissance. Ainsi en 1984, selon la DTH, le nombre de touristes fut de 8714 alors que l'année précédente il était de 5824.

Dans la zone du fleuve les chiffres récoltés dans les structures hôtelières sont révélateurs de la bonne santé du secteur dans les années 1980. Par exemple, l'Aménokal d'Ayorou comptabilisa en 1983, 987 visiteurs dont 78% venus en vacances et le Relais de la Tapoa accueillit à la même date, 768 visiteurs venus exclusivement en détente, le camping de Yantala 3421 visiteurs dont plus de 90% de touristes occidentaux.

Dans le nord, les agences d'Agadez comptabilisèrent en 1989 « 3000 touristes ce qui représentait environ 650 millions de Francs CFA de chiffre d'affaires »²⁰. De plus les mouvements des touristes isolés venus en voiture s'amplifièrent au cours des années quatre-vingt, profitant sans doute de l'achèvement de la transsaharienne qui reliait Alger à Tamanrasset. « Au Niger, les liaisons furent facilitées par la "route de l'uranium" qui reliait le nord du pays au reste du réseau routier. »²¹ Ainsi en 1985, il y avait en moyenne 8 touristes par jour à Arlit. En 1988²², l'ouverture d'un vol aérien entre Paris et Agadez permit à cette zone de pratiquement doubler le nombre de visiteurs. Le nombre de touriste enregistré par l'ONT d'Agadez passa de 1473 en 1989 à 2462 l'année suivante.

Dans le cadre du plan quinquennal, la législation fut changée en 1980 et, dans un souci de « nigérianisation », interdit l'exercice de toute activité touristique à des étrangers²³. Dans ce contexte, seuls les Nigériens pouvaient obtenir l'autorisation d'ouvrir une agence de voyage. C'est ainsi que commença ce que E. Grégoire appelle « l'ère touareg » et avec elle les années de faste de l'agence de voyage Temet Voyage créée par Mano ag Dayak. Temet Voyage domina le marché pendant une dizaine d'années. Au départ, Mano Dayak s'appuya sur le petit fond de clientèle constitué au cours des quelques expéditions qu'il avait organisées clandestinement ou sous le

¹⁹ Il existait beaucoup de compagnies aériennes qui desservaient le Niger comme la SABENA, AIR NIGER, AIR AFRIQUE, AIR FRANCE.

²⁰ Grégoire E, 1999, p.290

²¹ Grégoire E, 1999, p.304

²² A la suite d'un séminaire organisé par le ministère du tourisme, des vols charters à Agadez furent mis en place à partir de la saison 1988-1989. La première année se fut Africa Tour qui assura les rotations entre Paris et Agadez, puis la deuxième année se fut Air Afrique. Ce vol fut suspendu au milieu de la saison de 1991-1992 au commencement de la rébellion touareg.

²³ Grégoire E, 1999, p.287

couvert de Sahara-Niger. Son charisme et son sens des relations publiques lui permirent par la suite de devenir le correspondant privilégié des agences européennes et de jouir d'une grande notoriété. Il tissa ainsi tout un réseau de relations qui firent de lui l'interlocuteur presque incontournable de tous ceux qui désiraient se rendre dans la région d'Agadès ou qui y avaient des projets (cinématographiques, de développement, etc.)²⁴ Pendant 5 ans Témét-voyage fut presque en situation de monopole dans la zone d'Agadez et bénéficiait de ses liens étroits avec les organisateurs du Rallye Paris-Dakar. Néanmoins d'autres agences se mirent en place comme Tamzak-voyages qui s'installa à Arlit en 1983 afin de répondre à la demande du personnel expatriés des sociétés minières, Aligourdan (1985), Air voyages (1988) puis quelques autres en particulier en 1990 et 1991, période où la fréquentation augmentait sensiblement²⁵. La croissance des agences dans la capitale proposant des circuits autour du fleuve fut bien moins importante que dans le nord. On peut néanmoins citer la création en 1987 de l'agence Niger-Car-Voyages toujours active.

Le milieu des années 1980 et le début des années 1990 sont considérés par les acteurs du tourisme nigériens comme la période de gloire de ce secteur, et ce d'autant plus que ce fut aussi la grande période du Rallye Paris-Dakar dont l'apport financier annuel fut considérable pour le secteur du tourisme. La première édition organisée par le français Thierry Sabine se déroula en 1978. Le rallye fit une brève étape à Agadez mais ne fit pas grand bruit car l'épreuve n'était pas encore médiatisée et les concurrents étaient des amateurs peu fortunés. Le rallye revint en 1979 où il fit étape à Niamey et Agadez. En 1980 il ne passa pas par Agadez car la voie malienne avait été privilégiée, mais il s'arrêta à Niamey pour continuer sur le Burkina Faso. De 1983 à 1991 la caravane faisait escale à Agadez car un nouveau parcours avait été mis en place par Mano Dayak, sollicité par Thierry Sabine pour réaliser un nouvel itinéraire. De 1988 à 1990 il passa également par Niamey. Le rallye arrêta de passer par ces deux villes de 1992 à 1996, durant la période de rébellion touareg.

Pendant les années 1980 et jusqu'en 1992, le passage du Paris-Dakar entraîna l'apport de sommes annuelles importantes dans l'économie nigérienne en particulier à Niamey et à Agadez, le rallye devenant un véritable enjeu commercial. Ainsi « en l'espace d'une semaine des liquidités énormes circulaient en ville sous forme de francs français, CFA, dollars, liras italiennes, deutsche mark, etc. (...) Cette injection

²⁴ Grégoire E, 1999, p.288

²⁵ Grégoire E, 1999, pp.290-291

d'argent augmenta après la mort de Thierry Sabine en 1986 : le rallye s'ouvrit d'avantage aux grands constructeurs qui venaient faire des essais privés pour tester leur matériel avant l'épreuve. Au moment de la course, ils dépensaient des sommes considérables, achetant des produits et prestations à des montants exorbitants. En effet, le passage du rallye se traduisait par une flambée des prix, toute la ville tentant d'en toucher quelques subsides »²⁶. Pendant deux jours, les opérateurs touristiques gagnaient suffisamment d'argent pour rentabiliser l'année entière. Par exemple, le prix de la location d'un véhicule à Agadez passait de 35 000 à 70 000F CFA. De même dans la capitale nigérienne où les voitures en fil de fer se vendaient entre 20 000F CFA et 25 000F CFA lors du passage du rallye, alors qu'elles se vendaient entre 7500 et 10 000F CFA²⁷ le reste de l'année.

Les années 1990: le changement

La rébellion touareg mit fin à cette période de développement du secteur du tourisme nigérien et à la période de gloire de l'agence de Mano Dayak, Temet-Voyage. « Le 19 mars 1992, les Forces Armées Nigérienne (FAN) investirent les locaux de Temet-Voyage qu'elles soupçonnaient d'être de connivence avec la rébellion, confisquèrent son matériel radio, suspendirent sa licence d'exercice, mirent ses locaux sous scellés et arrêtaient son personnel »²⁸. Durant cette période l'activité touristique fut inexistante.

A la période post-rébellion, la mort de Mano ag Dayak survenue le 15 décembre 1995 laissa la place à d'autres agences mais la donne avait changée et le contexte n'était plus aussi favorable que dans les années 1980. En effet, selon l'un des guides interrogés par E. Grégoire : « Du temps de Mano, tout le monde travaillait même s'il n'avait pas de voiture de libre, il donnait du travail aux autres. C'est lui qui a tout fait ici. C'était le patron. Tous les guides sont passés chez lui. Cela va changer avec sa disparition car il va y avoir une concurrence entre les agences »²⁹. En effet une trentaine d'agence obtinrent des licences sans difficultés auprès des autorités nigériennes notamment entre 1995 et 1998. Dans ce nouveau contexte, « trois agences occupèrent rapidement une position dominante : Dunes-Voyages fondée par le

²⁶ Grégoire E., 1999, pp.300-301

²⁷ Aujourd'hui ces objets en fil de fer se vendent rarement plus de 5000F CFA

²⁸ Grégoire E., 1999, p.293

²⁹ Un guide d'Agadez in Grégoire E., 1999, p.288

directeur financier de Témet-Voyages, (...), Tidène expéditions créée par un ancien guide de Témet voyages (...) et enfin la Société de Voyage Saharien (SVS) mise en place par l'actionnaire italien de Niger-Ténéré-voyage »³⁰. De même en ce qui concerne l'infrastructure hôtelière qui connut un boom après la rébellion. En plus des structures hôtelières qui s'étaient développées pendant les années 1980 dans l'enceinte d'Agadez (camping de l'Escale, hôtel Bugalows Telwa, pension Tellit), l'hôtel Tidène fondé par la fille du commandant Bourguès³¹ fut restauré et d'autres arrivèrent sur le marché : l'auberge d'Azal, l'auberge de la Caravane, l'hôtel Agadez la plage, l'hôtel Tinchilous, et le plus grand hôtel d'Agadez, l'hôtel de la Paix (48 chambres).

Le Rallye revint en 1997 à Agadez mais n'eut pas l'impact escompté. En effet la mentalité de l'événement avait changé « le rallye fonctionnait désormais de manière indépendante et la caravane resta confinée dans l'enceinte de l'aéroport alors qu'autrefois elle s'éparpillait dans la ville »³². Deux stands artisanaux eurent le privilège de s'installer au sein de cet immense bivouac dont l'un appartenait à la femme du préfet. « La mini foire organisée à l'extérieure du bivouac fut en revanche un échec commerciale retentissant pour les artisans. »³³ De plus l'étape d'Agadez fut perturbée par l'insécurité causée par des groupes armés qui avaient attaqué des touristes, entraînant le rallye à laisser de côté la région pendant deux autres années consécutives.

Les années 2000 : un faible bilan

Il existe aujourd'hui une quarantaine d'agences à Agadez dont seules une dizaine tirent leur épingle du jeu comme Dunes Voyage (1996) partenaire de Go-voyage, Azalaï voyage (1988), Tidène expédition (1996), Agadez expédition (1998) tenus par un couple franco-nigérien, Taguelmoust (2000), et Agharous voyage (2001) qui est à ce jour la plus dynamique et travaille avec le Point Afrique. Dans le domaine hôtelier Agadez et sa région comptent environ une quinzaine de structures hôtelières. Au sud, il existe actuellement une quinzaine d'agences qui proposent des circuits autour du fleuve, comme Dallol voyage (2002), Songai (2002), Autrement (2001)... mais seule la nouvelle agence Niger-Découverte tenue par des français et Niger-Car-

³⁰ Grégoire E, 1999, p.295

³¹ Grégoire E, 1999, p.308

³² Grégoire E, 1999, p.303

³³ Grégoire E, 1999, p.303

Voyage ont régulièrement des clients pendant la saison touristique du fait de leur partenariat avec le Point Afrique.

En ce qui concerne les structures hôtelières, elles sont environ une vingtaine à Niamey et moins d'une dizaine dans ses alentours dont le Relais de la Tapoa, le campement de l'agence Niger-Car-Voyage dans l'enceinte du parc du W, le relais touristique de Namaro (30km au Nord de Niamey sur la route de Tillabéry), l'Aménokal d'Ayorou, le relais de Boubon, et le relais Kanazi au Golfe du Rio Bravo, pour les plus visités. A Agadez il existe une dizaine d'hôtels : l'hôtel Bugalows Telwa, la pension Tellit, l'hôtel Tidène, l'auberge d'Azal, l'auberge de la Caravane, l'hôtel Tinchilous, l'hôtel de la Paix. Par contre, comme les agences de voyages préfèrent organiser des bivouacs dans les jardins que d'envoyer leurs clients à l'hôtel, il existe seulement deux structures hôtelières dans l'Aïr : les bungalows de Timia et l'hôtel Telit à Iférouane.

Malgré l'augmentation non négligeable des structures hôtelières et des agences de voyages depuis les années 1960, le secteur du tourisme reste peu développé au Niger comparé à ses potentiels. De ce fait parmi la cinquantaine d'agences de voyage du Niger, seule une dizaine parvient à vivre de cette activité. En ce qui concerne les structures hôtelières, peu parviennent à perdurer et dans la capitale les plus anciens hôtels vivent surtout du tourisme d'affaire et non du tourisme de détente. Le Rallye Paris-Dakar, il a fait une dernière escale au Niger en 2000 ; ce nouveau retour fut un échec. Arrivé à Niamey, les quatre étapes entre la capitale nigérienne et Sabha en Libye furent annulées pour cause de « menace terroriste avérée ». Un pont aérien formé de 3 avions Antonov 124 fut mis en place pour acheminer l'équipement, les véhicules, les hélicoptères et les hommes en Libye soit au total dix neuf rotations de ces trois énormes porteurs. Cela coûta 30 millions de dollars à Thierry Sabine Organisation (TSO) et entraîna la disparition définitive du rallye et de ses retombées économiques au Niger.

Un secteur délaissé

Si les problèmes d'insécurité dans le nord ont été l'une des causes principales³⁴

³⁴ L'insécurité est à nouveau la cause de la chute du tourisme dans la région. La reprise des hostilités dans le nord Niger depuis février 2007 est à l'origine de l'annulation des vols à l'aéroport d'Agadez pour la saison 2007-2008. Les rebelles se réclament du Mouvement des Nigériens pour la Justice (MNJ), un groupe jusqu'alors inconnu dirigé par Aghaly ag Alambo. Depuis sa création, le MNJ a

du manque de développement du secteur elle n'est pas la seule : le manque d'infrastructures et de promotion du secteur sont aussi à prendre en considération. En effet, les infrastructures aéroportuaires ont longtemps été inutilisables, de 1992 à 1999³⁵, pour cause d'insécurité, mais aussi entre juin 2001 et novembre 2003 pour cause de réfection de la piste. Ainsi, malgré les nombreuses tentatives individuelles pour développer le tourisme au Niger, l'action du Ministère du Tourisme et de l'Artisanat reste frileuse en ce qui concerne le secteur touristique. En 1985, B. Kambou, qui a réalisé une étude sur le tourisme dans la région du fleuve au Niger dans le cadre de sa maîtrise, constatait qu'« il n'a pas été pris de position claire face au phénomène touristique, de sorte que les énergies engagées dans le secteur ont cruellement souffert de l'absence de planification »³⁶ et de conclure « jusqu'ici force nous est de reconnaître que du côté des intentions exprimées au plus haut niveau, il n'y a eu que des mesures financières généreuses, accordées à la section liée au boom économique, mais floues et peu engagées à l'égard du secteur »³⁷. L'absence d'investissements appropriés dans le secteur a de nouveau été soulignée par Ibrahim Boubacar, directeur des professions touristiques et des investissements au Ministère des Transports et du Tourisme³⁸ lors d'une interview en décembre 2004 : « On ne peut pas dire que les moyens manquent, par contre, ils ne sont pas mis à la disposition des techniciens pour développer le tourisme. Au Niger le budget pour la promotion du tourisme n'a jamais dépassé une soixante de millions de F CFA par an. Au Sénégal, ce budget est d'environ 3 milliards de F CFA. »³⁹ Par exemple l'ONT se rend « dans les salons internationaux du tourisme avec des dépliants photocopiés »⁴⁰. Selon I. Boubacar, le secteur n'est pas assez appuyé par « ceux qui sont chargés d'affecter les ressources budgétaires » car ils ne comprennent pas l'importance du tourisme. « Si tout le monde comprenait, nous ne serions pas aujourd'hui dans cette situation. Le

mené plusieurs actions : combats contre l'armée nigérienne notamment en avril 2007, contre le convoi du chef d'état major dans la zone d'Iférouane où une vingtaine de militaires ont été tués et des kidnappings d'employés de compagnies minières étrangères.

³⁵ Avec une tentative de reprise de vols entre Paris et Agadez en octobre 1996, mais ce vol charter n'effectua que deux rotations car l'attaque d'un groupuscule anéantit toutes tentatives de reprise jusqu'en octobre 1999.

³⁶ Kambou B., 1985, p.69

³⁷ Kambou B., 1985, p.68

³⁸ En 2004, à la suite du renvoi de Ghissa Ag Boula du poste de ministre de l'artisanat et du tourisme, la Direction du Tourisme et de l'Hôtellerie est passée sous la tutelle du Ministère des Transports, puis est retournée, quelques mois plus tard sous la tutelle du Ministère du Tourisme et de l'Artisanat.

³⁹ Boubacar I. in Saïdou A., 17 dec. 2004, p.4

⁴⁰ Boubacar I. in Saïdou A., 17 dec. 2004, p.4

tourisme au Niger serait bien positionné par rapport à celui de la sous-région »⁴¹.

Un tourisme ethnique

Le tourisme au Niger pourrait être qualifié de tourisme « ethnique » selon le terme de V. I. Smith. Les touristes du Niger sont à la recherche de coutumes « pittoresques » et souvent exotiques. Les activités qui stimulent ce tourisme, incluent les visites de maisons et de villages autochtones, les observations des danses et des cérémonies, et l'achat d'objets d'art. Ce type de tourisme est présenté comme un tourisme « hors sentiers battus » et attire un nombre limité de visiteurs motivés par la curiosité de découvrir d'autres paysages et d'autres cultures. On est loin du tourisme de masse du Sénégal ou, anciennement celui de la Côte d'Ivoire.

Zone d'Agadez

Alors qu'aujourd'hui le tourisme au Niger est devenu un tourisme de luxe, comme on le verra ensuite, durant les années 1970 et 1980, il existait un type de tourisme peu coûteux effectué par des jeunes gens désirant découvrir le Sahara et l'Afrique ainsi que leur habitants. Ces touristes utilisaient des véhicules (voitures ou camions) qu'ils avaient remis en état à peu de frais et qu'ils revendaient ensuite en Afrique. Cela leur permettait de prendre l'avion et d'éviter de revenir en Europe par la route. « Ce négoce fut lié au tourisme, même si ses acteurs n'étaient pas aussi intéressants que les groupes envoyés par les agences touristiques européennes. Ces voyageurs s'inscrivaient dans un mouvement d'engouement pour le désert dont la traversée constituait une aventure envisageable sans moyens exceptionnels. »⁴² Ces types de touristes qu'on peut qualifier de « Drifters »⁴³ (paumés) ou « Offbeat »⁴⁴ (excentriques) cherchent « soit à être loin des foules touristiques, ou à atteindre l'apogée de l'excitation de leur vacances en faisant quelques choses hors normes. En général, ils s'adaptent bien et « font avec » les accommodations et les services simples fournis aux touristes occasionnels »⁴⁵.

Ainsi dans les années 1970, les touristes aisés passionnés du Sahara qui étaient

⁴¹ Boubacar I. in Saïdou A., 17 dec. 2004, p.4

⁴² Grégoire E, 1999, p.304

⁴³ Terme de Jules-Rosette B. (1984)

⁴⁴ Terme de Smith V.I. (1989)

⁴⁵ Smith V.I., 1989, p.12

prêts à payer cher leur voyage organisé⁴⁶ auprès des deux agences existantes ne représentaient-ils à cette époque que quelques centaines de personnes. Par contre, le tourisme sauvage englobait plusieurs milliers de personnes. Ce tourisme s'amorçait dans la seconde moitié des années 1960 et s'intensifia dans les années 1980 puis fut interrompu au début des années 1990 par la rébellion touareg. La rébellion dont les accords de paix ont été signés en 1995, anéantit presque en totalité ce tourisme « paumé » et dès la saison 1996-1997 la concurrence et les luttes intestines des agences agadésiennes les incitèrent à s'orienter vers un tourisme de luxe en développant leurs contacts avec les voyageurs européens.

De ce fait, une grande partie du tourisme saharien est, actuellement basée sur un tourisme de luxe qui se caractérise par des circuits organisés coûteux. Les voyageurs européennes (Point Afrique, Go voyage et Zig-Zag) travaillent en partenariat avec les agences locales agadésiennes en particulier Agharous et Dunes voyages. Les séjours varient en général de une à deux semaines et se concentrent plus particulièrement en Aïr⁴⁷, dans le Ténéré⁴⁸ ou les deux⁴⁹. Ces circuits coûtent entre 700€ et 1250€ pour 8 jours et pour les périodes les moins fréquentées. Comparés aux prix d'autres voyages organisés, les circuits sahariens sont onéreux. Par exemple, un séjour de 8 jours dans un hôtel 3 étoiles sur la côte tunisienne à Djerba ou Monastir coûte environ 300€.

Néanmoins, la cherté des séjours sahariens a largement diminué. Jusqu'au milieu des années 1990 les grands voyageurs comme Terre d'Aventure, Comptoir du désert, Terra incognita, etc. proposaient des voyages au Niger ou en Mauritanie... Mais leurs circuits étaient très onéreux, et donc réservés à un public extrêmement réduit. Actuellement les tour operators européens proposent des prix de plus en plus avantageux qui permettent l'ouverture à une clientèle de classe moyenne. En effet, à partir du milieu des années 1990, sous l'impact du Point Afrique, les circuits proposés devinrent jusqu'à 60% moins chers que ceux jusque là offerts sur le marché. Mais, comparés aux circuits sahariens en Tunisie (à partir de 630€ avec Zig-Zag pour 8 jours) ou au Maroc (à partir de 490€ pour 8 jours), ceux proposés au Niger ou en Mauritanie restent moins bon marché.

⁴⁶ Ils se faisaient transporter en Land-Rovers, et utilisaient la navette aérienne entre Niamey et Agadez assurée par Air Niger.

⁴⁷ Avec Zig-Zag : « Sur la piste des Bagzanes 8 jours (à partir de 750€) ; « Oasis de l'Air », 8 jours (à partir de 750€), « Bagzanes et jardins de Timia », 15 jours (à partir de 1040€)

⁴⁸ Avec Zig-Zag « Chiriet et dunes du Ténéré », 8 jours (à partir de 1790€) ; « Extrait de désert », 8 jours (à partir de 860€), « Faille de Tamgack et Ténéré », 15 jours (à partir de 1290€).

⁴⁹ Avec Zig-Zag « Caravanes de l'Air au Ténéré », 15 jours (à partir de 1190€) ; « De Tabelot à

Zone du fleuve

En ce qui concerne la zone du fleuve, les groupes organisés sont beaucoup plus rares que les touristes individuels qui sont le plus souvent les parents et amis des expatriés. Ces derniers font guises de guide et les promènent à l'aide de leur propre véhicule dans les lieux touristiques où ils séjournent dans les infrastructures hôtelières prévues pour les accueillir. Pour ceux qui désirent visiter cette zone et qui n'ont pas la chance de connaître une personne sur place, le seul voyageur en France qui organise des circuits dans la zone du fleuve au Niger est le Point Afrique. Ses circuits durent 8 jours et sont concentrés dans la zone du parc du W⁵⁰. Ils restent onéreux puisque les tarifs sont compris entre 870€ et 950€ pour les périodes les moins fréquentées.

Les Hôtels dans la capitale comme à Agadez sont très chers et ne conviennent pas aux touristes « Offbeat » qui préféreront sillonner le Burkina Faso ou le Mali avec leur sac à dos pour découvrir les cultures locales, pays où ils trouveront des établissements beaucoup moins coûteux. Par exemple l'hôtel le moins cher de Niamey est l'hôtel Moustache qui propose une chambre double ventilée à 7500 F CFA (11 euros) la nuit ou qui peut aussi être louée à l'heure ! Alors qu'à Ouagadougou il existe de nombreux petits hôtels destinés au tourisme de détente dont la chambre double ventilée ne dépasse pas les 5000 F CFA (7,5 euros). Les autres hôtels de la capitale nigérienne sont assez luxueux, en particulier le Grand Hôtel, l'hôtel Gaweye et l'hôtel Terminus, et attirent surtout un tourisme d'affaire. En ce qui concerne les quelques infrastructures hôtelières hors de Niamey, le relais de la Tapoa⁵¹ (bungalows ventilée à 17 000 F CFA soit 26 euros) à l'entrée du fleuve et l'hôtel Aménokal à Ayorou (chambre double ventilée 10 000 F CFA, soit 15 euros) restent des structures hôtelières destinées à une clientèle aisée. Cette cherté des hôtels même les plus délabrés s'explique selon I. Boubacar, directeur des professions touristiques et des investissements au Ministère des Transports et du Tourisme par des taxes plus élevées au Niger que dans les autres pays de la sous région : « En dehors des taxes imposées dans le secteur du tourisme, une série d'autres taxes viennent s'y ajouter. La taxe sur la valeur ajoutée qui est de 19% au Niger, ne doit pas dépasser 8% à 9% de ce qui est

Arakao », 15 jours (à partir de 1290€), « Traversée Air et Ténéré » , 15 jours (à partir de 1300€).

⁵⁰ « Randonnée dans le parc du W » (à partir de 870€) ; « Odyssée au cœur du parc du W » (à partir de 950€), « W et frontière du Bénin » (à partir de 910€) ; « Expédition familiale dans le W » (à partir de 890€)

⁵¹ Depuis 2005, cet hôtel a été repris en gérance par le Point Afrique. De nombreux projets de développement financés par le Point Afrique sont en cours dans cette zone, notamment dans le domaine de l'agro-écologie.

prévu sur le plan international. Ce qui n'encourage pas les investissements. Même les cadeaux de fin d'année offerts au personnel des hôtels sont taxés (...) Dans les pays voisins, ces taxes sont allégées. Ce qui explique que les chambres d'hôtel sont moins chères qu'au Niger »⁵².

Il en découle au Niger des infrastructures à coût trop élevé qui rebute les touristes « Offbeat », pourtant nombreux dans les années 1970-1980.

1.1.1.2 Une production de curios dérisoire

Du fait du tourisme dérisoire au Niger, la production d'art de curiosité est insignifiante comparée à celle des pays bien plus touristiques comme l'Afrique du Sud, le Sénégal, le Mali ou le Kenya. En effet si l'on prend l'exemple du Kenya, les coopératives kamba se sont développées en parallèle du secteur touristique. Dès les années 1950 les artisans kamba installés vers Mombasa ont rapidement compris le potentiel du tourisme. Ils ouvrirent des boutiques de fortune aux places vacantes de la ville et en 1958 ils représentaient environ 10 000 personnes⁵³ dans le district de Machakos, et des villes de Nairobi et de Mombasa. Le secteur du tourisme au Kenya a pris son essor dans les années 1960, grâce à l'appui de la nouvelle politique nationale à la suite de l'indépendance en 1963. « Avant les indépendances, le tourisme au Kenya était réduit à ce qu'on appel le "commerce de luxe" (...) En conséquence le nouveau gouvernement kenyan explora les possibilités d'élargir les bases du voyage et du tourisme comme une source de revenus et d'échanges avec l'étranger. Le touriste de "classe-moyennes",⁵⁴ devint une cible clé des plans du gouvernement. Les plages de sable blanc de Mombasa et les milliers de miles de parcs de détente du Kenya furent les premiers à récolter les fruits des voyageurs. »⁵⁵ Avec cet essor du tourisme, les coopératives kamba devinrent dès les années 1970 une attraction touristique où les voyageurs pouvaient acheter « des répliques de beaucoup d'animaux qui rendent le Kenya célèbre »⁵⁶. Dans les années 1980, on pouvait comptabiliser 600 coopératives kamba répertoriées au Kenya dont beaucoup produisaient à échelle industrielle afin de satisfaire le marché international et celui du tourisme, secteur qui fait aujourd'hui partie des plus performants d'Afrique. En 2003, le Kenya occupait la 6^e place sur le

⁵² Boubacar I. in Saïdou A., 17 dec. 2004, p.4

⁵³ Jules-Rosette B., 1984, p. 109

⁵⁴ Le Kenya accède à l'indépendance en 1963

⁵⁵ Jules-Rosette B., 1984, p. 111

⁵⁶ Jules-Rosette B., 1984, p. 113

continent africain en accueillant 838 000 touristes après le Botswana, avec 1 037 000 touristes. Ces pays ont joué la carte de l'écotourisme et non celle du tourisme de masse comme le Maroc (2 222 000 touristes en 2003) ou l'Afrique du Sud (6,5 millions de touristes en 2003)⁵⁷.

Contrairement aux coopératives du Kenya, les coopératives nigériennes ne se sont pas développées en parallèle du secteur touristique mais en parallèle de l'aide au développement comme il en a été question dans la partie II. De plus, leur développement fut bien moins important au Niger. Ainsi, dans les années 1980, ne comptait-on dans la zone de Niamey que 4 coopératives, 1 syndicat d'artisans et 2 associations d'artisans et, à Agadez, 25 groupements mutualistes de vannières et 2 coopératives⁵⁸ soit au total 34 groupements d'artisans (contre au moins 600 au Kenya pour la même période). Aujourd'hui, il existe de nombreux groupements d'artisans dont les plus importants sont les neuf villages artisanaux. Dans la majorité de ces villages (5 sur 9) les objets sont achetés soit par des commerçants d'objets d'art nigériens ou d'autres pays d'Afrique, par des comités d'entreprises nigériennes et par quelques grossistes européens comme Tahoua Import (Pays-Bas) qui fait des commandes régulières au village artisanal de Tahoua et non par les touristes.

Les 9000 artisans produisant de l'artisanat d'art⁵⁹ (curios et Afrodesign) sont concentrés dans les villes de Niamey, d'Agadez et dans certains villages de l'Aïr. Néanmoins, si dans la région d'Agadez le tourisme est une source de revenus non négligeable pour le secteur artisanal⁶⁰, dans la zone de Niamey les touristes sont très peu nombreux et sont loin de constituer les acheteurs principaux d'artisanat d'art (comme on le verra ensuite). De ce fait une importante partie des objets qui pourraient être identifiés à de l'art « touristique » car destinés à satisfaire les goûts des Occidentaux ne sont pas destinés aux touristes mais à une autre clientèle.

1.1.1.3 Agadez, l'exception qui confirme la règle !

Seuls les artisans et les commerçants d'objets d'art d'Agadez profitent des

⁵⁷ Letourneux F., 11-17 juillet 2004, p.45

⁵⁸ *Bilan du secteur de l'artisanat dans la communauté urbaine de Niamey*, 1989, p.52

⁵⁹ Sur environ 500 000 artisans toutes activités confondues.

⁶⁰ Les achats les plus rentables pour les commerçants d'objets d'art ne sont pas ceux effectués par les touristes « classiques » mais par des touristes connaisseurs venus acheter des objets préhistoriques.

revenus du tourisme de manière significative.

Dans la région d'Agadez, le secteur touristique est, après l'élevage, l'agriculture et le secteur minier, l'une des principales sources de revenus, en particulier des populations Touareg. Les Touareg ont à Agadez le quasi monopole du tourisme même si « certains pensent qu'ils n'en ont profité (et n'en profite encore) que partiellement car les Européens continuent de contrôler l'activité malgré les mesures légales qui les empêchent de l'exercer directement »⁶¹; Les Touareg ont le quasi monopole du tourisme pour deux raisons. Tout d'abord car ce qui intéressent les touristes qui viennent au Niger, c'est principalement le Sahara et ce sont les Touareg qui connaissent les pistes du Ténéré par lesquelles passaient leurs caravanes. D'ailleurs « à travers l'exercice du tourisme, les Touaregs ont le sentiment de poursuivre une vie nomade, parcourant à longueur d'années, comme leurs ancêtres et les caravaniers, les pistes du désert et les faisant découvrir à un public conquis d'avance. Il y a là une certaine continuité, le Sahara demeurant un espace sociale et culturel. »⁶² De plus, ils sont les seuls à s'être investis totalement dans le secteur touristique. En effet les autres hommes d'affaire en particulier arabes « qui se tinrent à l'écart de ce secteur (hormis la location de véhicules) perçurent sans doute sa faible rentabilité à moins qu'ils ne voulussent le laisser aux Touaregs afin de ne pas attiser les rivalités. Cette faible accumulation comparée aux activités marchandes a été mise en avant par des responsables de la rébellion. Ils estiment que les Touaregs étaient les seuls à pouvoir verser dans le tourisme et l'artisanat. Ils le firent par "obligation" »⁶³.

Une production de basse qualité

Du fait qu'à Agadez, la production d'artisanat d'art est essentiellement liée au tourisme, la production est de moindre qualité et moins innovante que celle de Niamey. Les domaines artisanaux agadéziens orientés en totalité ou en partie vers la production d'artisanat d'art sont la maroquinerie réalisée par les femmes, la bijouterie, la pierre de talc et la sparterie.

La maroquinerie réalisée par les femmes des forgerons touareg produit dans sa grande majorité des articles réalisés à la va-vite : le cuir n'est pas correctement tanné et les finitions laissent à désirer lorsque les produits sont destinés aux Occidentaux. Par exemple, les décors sont de plus en plus souvent réalisés à la teinture, à la manière

⁶¹ Grégoire E, 1999, p.310

⁶² Grégoire E, 1999, pp.309-310

⁶³ Grégoire E, 1999, p.310

de la maroquinerie de la zone du fleuve, car cette technique est plus économe que les décors brodés ou à appliques. Très souvent ces motifs teints sont réalisés rapidement et bavent (ce qui n'est pas le cas des produits réalisés par les maroquinières de la zone du fleuve, même dans le cadre de la production d'artisanat d'art). La forme qu'on retrouve le plus est celle des petites tabatières d'origine haoussa dont la forme simplifiée et miniaturisée a été adaptée par les maroquinières touareg pour le marché touristique. D'ailleurs une touriste ayant voyagé dans de nombreux pays sahariens et sahéliens juge :

« Les petites bourses rouges et vertes (...) je trouve que c'est un petit peu artificiel, (...), c'est un piège à touriste. » (TI2)⁶⁴

Pour cette touriste, les « petites bourses » sont des objets qu'on voit en grande quantité dans les lieux touristiques sahariens faisant de ces objets des « pièges à touristes ». De même, les objets en cuir qui imitent les innovations formelles développées par les maroquinières agadésiennes⁶⁵ comme les sacs, les porte-monnaies et les trousse, sont simplifiés et mal fini par les maroquinières touareg qui s'attachent à l'aspect quantitatif et non qualitatif de leur production.

Cette constatation peut aussi être faite pour la bijouterie touareg moderne de la zone d'Agadez qui utilise parfois de l'argent pur mais plus souvent un mélange de nickel et d'argent appelé « argent touareg » récupéré sur les vieilles pièces de monnaies ou de nickel qui, par extension, est appelé « argent touareg » ! Les bijoux sont donc rarement en argent pure comme ceux fabriqués au Château I. La même touriste explique :

« Je ne suis pas attirée par les bijoux parce que je ne les ai pas trouvés de bonne qualité » Et d'ajouter : « comme je te le disais il y a les bijoux qui sont souvent de mauvaise qualité, surtout au niveau du métal » (TI2)

Pour cette personne la qualité des bijoux est en lien avec le type de métal utilisé. C'est l'une des raisons qui participe au changement de statut des bijoux touareg dans le cadre de la production d'artisanat d'art où les bijoux glissent du statut d'Afrodesign à celui de curios parce qu'ils sont faits dans un métal de mauvaise qualité (également du fait que la finition des décorations et de leurs formes sont plus grossières que dans la production d'Afrodesign.)

⁶⁴ Il s'agit de la nomenclature utilisée pour distinguer les différents types de personnes interrogées : TI= Touriste Indépendant ; TO= Touriste en circuit organisé, TLD= Touriste de longue durée, E=Expatrié. Le chiffre fait référence à une personne donnée.

⁶⁵ Pour rappel, les maroquinières agadésiennes ne sont pas celles que j'appelle les maroquinières touareg qui sont issues de la caste des *enaden*. Si les femmes touareg de cette caste habitant à Agadez sont des agadésiennes au sens d'habitant d'Agadez, elles ne sont pas agadésiennes au sens défini dans

Les formes des bijoux vendus aux touristes (essentiellement dans l'Aïr) sont aussi bien moins variées qu'à Niamey. En effet, on trouve surtout de petits bijoux modernes inspirés des formes anciennes comme par exemple les pendentifs représentant les diverses croix du Niger⁶⁶, les colliers *shat-shat* qui reprennent des perles de formes anciennes, les petits bracelets aux extrémités arrondies, version simplifiée des lourds bracelets (de pied et de poignée) à base dodécaédrique ou les reproductions d'amulettes de type *tchiraw*. A Niamey, en revanche, on trouve une large gamme de bijoux novatrice en particulier des pendentifs de formes récentes inspirées de bijoux d'autres continents comme l'*agaïcha*, l'*agate*, l'*houmeyni*... (voir partie I, chapitre 3). Les innovations sont rares dans la production de curios ; ce sont le plus souvent des copies simplifiées des formes anciennes ou des reproductions des formes initiées dans le cadre de la production d'Afrodesign.

La taille de la pierre de talc est aussi moins innovante dans l'Aïr que dans la capitale, puisqu'on y trouve essentiellement des boîtes et des petits animaux, alors qu'au Château I, la gamme de produits est bien plus variée (voir partie I, chapitre 3). La pierre de talc est le domaine de prédilection des jeunes forgerons de la zone d'Azal qui avant d'apprendre la bijouterie commencent par l'apprentissage de la sculpture sur pierre. Néanmoins, leur travail est souvent aussi bien fini que celui des tailleurs de pierre de talc plus confirmés qui sont à Niamey. En effet la qualité de la pierre, très tendre, permet aux jeunes forgerons d'apprendre rapidement. Ce sont donc surtout des jeunes gens qui réalisent ce type de produits à Azal alors qu'à Niamey ce sont des forgerons confirmés qui savent innover au niveau formel sans que le travail soit nécessairement mieux fini que celui des jeunes forgerons d'Azal.

En ce qui concerne la sparterie, les touristes n'y ont que peu accès à Agadez (de même qu'à Niamey). Voici le témoignage d'un touriste individuel :

« Dans les magasins de souvenir, je n'ai absolument pas vu tout ce qui concerne les objets en osier, les nattes et tout ça » (TI6)

De même un touriste ayant participé à un voyage organisé explique :

« Dans le domaine de la vannerie... je les trouve assez sèches vos questions, parce que non, non (j'en ai pas vu). En fait il est vrai qu'on a passé notre temps dehors mais par contre les occasions qu'on a pu avoir pour faire du commerce, à chaque fois c'était des points de chute qui sont déjà organisés, là où on voit les nomades arriver avec leur attirail, donc voilà ce qu'on nous présente et on retrouve toujours les mêmes choses. » (TO6)

Du point de vue de ces personnes, s'il existe des objets en sparterie au Niger, ils ne

sont pas présents dans les lieux touristiques agadéziens et de l'Aïr. En effet le SAAz qui est le plus grand fournisseur de sparteries sur le marché « touristique » nigérien ne les diffuse pas dans les lieux visités par les touristes, car les principaux clients du SAAz sont en premier lieu les grossistes européens. La production de sparterie du SAAz est exportée en Europe à la suite de commande spécifique et diffusée dans des structures de CE comme Artisans du Monde. Elles sont ainsi accessibles aux consommateurs en Europe alors que les touristes n'y ont, sur place, que peu accès.

De même que la sparterie, la poterie est exclue du circuit touristique. Ainsi une touriste ayant participé à un voyage organisé par son comité d'entreprise précise à propos de la poterie :

« Bah, je n'en ai pas vu en fait c'est dommage, j'ai absolument rien vu. Au Burkina, j'en ai vu, mais j'en ai pas vu (à Agadez) et pour la vannerie c'est pareil, j'en ai pas vu et le travail sur les calebasses non plus, on n'en voit pas. » (TO2)

S'il est vrai que les calebasses sculptées sont bien plus une spécialité du sud, que la sparterie est une production destinée à l'exportation, il existe néanmoins une forme de poterie très spécifique à l'Aïr et dont la production a été relancée par le Centre des arts et métiers d'Abarakan (zone de Timia). Cependant, les touristes circulant dans cette zone dans le cadre d'un voyage organisé ne s'arrêtent pas dans cette structure, car Abarakan ne fait pas partie des lieux incontournables des circuits touristiques, la vedette étant laissée à Timia et Iférouane.

Beaucoup de productions spécifiques à l'Aïr sont ainsi hors de portée des touristes car absentes des lieux visités et notamment de ceux répertoriés par les voyagistes européens pour les circuits organisés. D'ailleurs, les touristes participant à un circuit voient une moindre variété d'artisanat que les touristes voyageant seuls qui restent en général plus longtemps à Agadez et qui ont plus le temps de flâner dans les boutiques hors des sentiers battus. Les touristes participant aux circuits ont de ce fait souvent une vision réduite de la diversité des formes artisanales de l'Aïr, qu'ils croient se limiter à la bijouterie et à la maroquinerie touareg.

Une technique de vente « spéciale touriste »

Les touristes ayant participé à un voyage organisé précisent que c'est auprès des « petits marchands » ambulants de l'Aïr qu'ils ont acheté l'essentiel de leurs souvenirs. Ainsi l'un d'entre eux répond-il à la question : « Dans l'ensemble, où avez

⁶⁶ Dont celle de Tiguidit qu'on ne trouve que dans la zone d'Agadez ou le médaillon Djamilia.

vous fait vos achats ? » :

« Je ne sais pas, à des petits marchands qui se présentaient quand on plantait le camp le soir, d'un seul coup il y avait trois femmes et puis des petits garçons qui étaient là en train de vendre sur un tissu leur petite production. » (TO5)

En effet la plupart du temps les touristes achètent à des groupes de jeunes gens et de femmes qui viennent des villages de la zone d'Azel (Attri, Tchintaborak, Sarcerane) qui attendent les touristes sur le bord de la route de Dabaga, route commune à de nombreux circuits. Ils viennent jusque là à motos⁶⁷ ou à pied, s'installent sous un épineux et attendent les Land Rovers chargées de touristes et rentrent le soir dans leurs villages respectifs. A Gougaram et Takriza, où passent souvent les touristes qui vont vers l'Adrar Chiriet, il existe aussi des coopératives dont les membres proposent les produits sur le bord de la route.

Dans l'enceinte d'Agadez, les touristes participant à des circuits organisés, ce qui englobent aujourd'hui la majorité des personnes venues visiter le Sahara du Niger, ont un unique après midi réservé à la visite de la ville et au shopping. En effet, à peine descendus de l'avion, ils embarquent dans les 4X4 qui les attendent sur le parking de l'aéroport Mano Dayak (*voir annexe III, p.84, photo 1*) et les amènent directement hors de la ville. Ils ne reviennent en général qu'une semaine ou deux plus tard vers 12h00, passent une unique nuit à Agadez dans l'un des hôtels de la ville et repartent le lendemain avec le vol de 12H00. Lors de leur visite guidée dans la ville, les touristes sont pris en charge par un guide communale (agréé (ou non))⁶⁸. Les touristes sont en premier lieu amenés dans les boutiques qui reversent au guide un pourcentage intéressant notamment à l'atelier de Mohamed Koumama et à la boutique Boutkou. Puis la visite continue dans le quartier de la mosquée où se trouvent la plupart des boutiques d'objets d'art. Là, le groupe de touristes est assailli par de nombreux vendeurs ambulants portant divers objets, qu'on appelle « chasse-touristes » du fait de leur technique de vente particulièrement agressive et orientée vers une clientèle exclusivement « blanche », appelée « nassarou » (*voir annexe III, p.84, photo 2*). Après cette rencontre mouvementée, la caravane des chasse-touristes suit celle des touristes dans la ville⁶⁹. D'ailleurs un jeune touriste de 22 ans venu rendre visite à des

⁶⁷ L'achat d'une moto, au-delà d'un moyen de transport, et aussi une épargne : lorsque son propriétaire a besoin d'argent hors de la saison touristique il la revend puis en rachète une autre l'année suivante, s'il en a encore les moyens.

⁶⁸ Il n'y a pas de contrôle des guides de la part des agences, le suivi est confié aux guides en chef qui souvent font travailler leurs proches même s'ils ne sont pas habilités en tant que guide.

⁶⁹ Durant la saison 2006-2007, il semblerait que les agences aient voulu remédier à ce problème en faisant visiter la ville uniquement en 4X4 avec lesquels elles emmènent les touristes dans quelques

amis explique que ce qu'il n'aime pas dans l'artisanat du Niger c'est :

« Les chasses touristes avec les peuls⁷⁰ (...). Mais pas tous, c'est les chasses touristes. C'est leurs techniques de vente qui sont chiantes. » (TI1)

De même cet autre voyageur individuel explique : « on est absolument découragé par l'attitude de la population qui fait que le plaisir de faire du shopping est complètement annihilé et donc moi je reconnais qu'en passant huit jours ici, j'ai rien découvert sur l'artisanat » (TI6)

Tous les « nassarou », touristes comme expatriés sont pris pour cible par les chasses-touristes d'Agadez. Ce n'est pas le cas à Niamey où les touristes sont bien plus assaillis en particulier au Petit Marché que les expatriés qui une fois connus sont plus libres de leur mouvement dans les différentes boutiques dans lesquels ils ont pris l'habitude de venir négocier. Il y a aussi un grand respect entre les marchands qui considèrent le client d'un collègue comme chasse gardée. Ce n'est pas le cas à Agadez où il n'est pas rare qu'un chasse-touriste tente de vendre un objet à un occidental alors que celui-ci est déjà rentré dans une boutique. Comme me l'a fait remarquer Sani Dan Jouma, antiquaire au Petit Marché de Niamey cette pratique est néfaste aux commerçants d'objets d'art c'est pourquoi à Niamey les chasse-touristes sont rares car les commerçants de la capitale, bien conscients de la nécessité de fidéliser la clientèle résidente, s'opposent à ceux qui pratiquent des techniques commerciales trop agressives. Les chasses touristes ne connaissent souvent que peu de choses sur les objets qu'ils vendent et ne pratiquent pas une publicité basée sur la connaissance historique et ethnologique comme les antiquaires mais sur l'acharnement. Cette pratique de « chasse du touriste » est engendrée par la pauvreté et la nécessité de trouver de l'argent pour se nourrir. Le métier de chasse touriste est un « job alimentaire » et, d'ailleurs, la pratique commerciale de « l'acharnement » se rapproche de la mendicité. En effet, bien souvent, les touristes, excédés, finissent par acheter pour être en paix et non parce que l'objet leur plaît pour sa valeur esthétique, historique, et/ou ethnologique.

Ainsi, à Agadez et dans les lieux touristiques de l'Aïr, une part importante de la production d'artisanat d'art prend des allures de curios, car c'est dans cette zone du Niger que circule la majorité des touristes. Il en découle également une technique de

boutiques qu'elles ont au préalable repérées (celles qui versent un pourcentage intéressant). De plus, une autre pratique perçue comme déloyale par les commerçants est celle de la vente de curios par les membres des agences de voyages eux-mêmes.

⁷⁰ Il s'agit des Peul Wodabé du lignage des Bigorawa (originaire de la zone d'Abalak) tenant une boutique derrière la pension Tellit. Ils pratiquent les mêmes méthodes agressives que les chasses-touristes.

vente plus agressive et qui ne cherche pas à fidéliser la clientèle des « nassarou » car celle-ci est souvent perçue par les vendeurs comme exclusivement de passage.

1.1.2 Curios, le destin d'un mythe

Il va maintenant être question du goût des touristes en matière d'artisanat d'art nigérien. Si ceux-ci achètent un article parce qu'il correspond à leurs goûts esthétiques, ils le font aussi et surtout parce que l'objet reflète leur voyage. En effet on n'achètera pas un phare Breton à Tahiti parce qu'il ne représente pas l'environnement de nos vacances. On préférera une figurine de vahiné ornée de colliers et de couronnes de fleurs, car elle est une icône symbolique de cette île. Au Niger, l'environnement le plus populaire auprès des touristes est celui du Sahara matérialisé par l'artisanat Touareg.

1.1.2.1 Du désert et des Touareg...

Le Sahara mythique

La grande majorité des touristes viennent au Niger pour voir le désert, et pas n'importe lequel : le plus grand du monde. Le Sahara passionne depuis longtemps les Européens. Son mythe a pour origine les textes antiques notamment ceux d'Hérodote, Plinie, puis médiévaux comme ceux de Léon l'Africain, Ibn Khaldoun, Ibn Battuta où le Sahara est représenté comme mystérieux, générant autant d'attraction que de répulsion, un univers entre l'or et la mort⁷¹. Jusqu'au XIXe siècle, le Sahara était perçu comme une immense tache blanche sur les cartes, un obstacle infranchissable séparant deux mondes : l'Afrique méditerranéenne et l'Afrique noire. Le peu que l'on en savait transformait cet espace inconnu en une terre torride, aride et vide, un véritable enfer. Quant à ses habitants, il courait sur eux toutes sortes de légendes effrayantes. La description du Sahara qu'en fait Balzac dans la nouvelle *Une passion dans le désert*, écrit en 1832 est révélatrice de cette appréhension : « Les sables noirâtres du désert s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions, ils étincelaient comme une lame d'acier frappée par une vive lumière. Il ne savait pas si c'était une mer de glaces ou des lacs unis comme un miroir. Emportée par lames, la vapeur de feu, car il ne laisse alors rien à désirer à l'imagination. Le ciel et la terre étaient en feu. Le silence effrayait par sa majesté sauvage et terrible. L'infini,

⁷¹ Laurent A., 1997, p. 37

l'immensité, pressaient l'âme de toutes parts : pas un nuage au ciel, pas un souffle dans l'air, pas un accident au sein du sable agité par petites vagues menues ; enfin l'horizon finissait, comme en mer, quand il fait beau, par une ligne de lumière aussi déliée que le tranchant d'un sabre. »⁷²

La traversée de « l'intolérable tache blanche » par divers explorateurs européens (C. Hornemann, G. Rohlfs, G. Nachtigal, E. Von Bray, C. Douls,...) et par la mission Foureau-Lamy mirent fin au mythe du Sahara comme enfer sur terre, mais pas à celui d'une « planète » en soi et à part où l'absolu est la règle. Le Sahara se constitua ainsi une nouvelle peau autour de l'absolu détachement, l'absolue vérité, et l'absolue beauté résumée parfaitement par l'auteur de *Lumière de Désert* (2002) : « J'ai eu beaucoup de chocs esthétiques dans ma vie, à en pleurer, tant la beauté, qui est un état d'être, peut vous rendre nu. Mais là... l'absolu, d'un coup d'aile d'ange, a créé un paysage de grès et de sable à son image. Ce paysage, loin de rester un décor statique, inaccessible, me parle infiniment. Avec des mots de pierres et de dunes, des formes, des mouvements, des rythmes, des silences, des couleurs, des respirations, et surtout de l'espace. Est-ce une danse ? Un chant de signes ? Mon corps, mes sens, ont éperdument envie de participer à la fête. »⁷³ Ainsi, loin de tomber aux oubliettes de la pensée occidentale, le Sahara continue-t-il à exercer une attraction forte auprès des Occidentaux et d'inspirer les écrivains du XXe siècle⁷⁴ en tant que monde à part entière, qui n'existe nulle part ailleurs, et comme symbole d'absolu.

Le mythe touareg

C'est dans ce cadre grandiose que vit la population touareg dont le mode de vie nomade a fasciné les Européens depuis les premiers explorateurs jusqu'aux touristes actuels. La fascination des Européens pour ce peuple a débuté à la fin du XVe siècle avec Bernadetto Dei, le premier Européen connu à atteindre la cité de Tombouctou⁷⁵. A partir de ce moment là, l'image d'un peuple noble et fier matérialisée par l'aristocrate touareg, vêtu d'indigo et d'un turban autour de la tête, portant son épée (*takouba*) sur un chameau blanc (*méhari*) se répandit en Europe. Néanmoins, si les

⁷² Balzac H., 1855, p. 293. *Une passion dans le désert* a été écrite en 1932. Ce texte fut notamment publié dans *La comédie humaine : Œuvre complètes de M. de Balzac* qui comprend 16 volumes, parus entre le 25 juin 1842 (date de mise en vente du 1er volume) et août 1846 (les 12e, 14e, 15e et 16e). Puis Charles Houssiaux racheta les droits d'édition en 1846. En 1955, il ajoute à cet ouvrage trois nouveaux volumes, c'est cette version qui me sert ici de référence.

⁷³ Manaud J.L., Pop D., 2002, p.7

⁷⁴ Comme : A. Gide, A. de St Exupéry, T. Monod, R. Frison-Roche

⁷⁵ Seligman T. K., 2006, p. 213

Touareg ont fasciné les Européens, en tant que peuple noble et fier, ils étaient aussi considérés comme des personnages effrayants capables de « dompter » le Sahara et dont la barbarie se manifestait lors des *rezzous*⁷⁶.

Mais le Sahara changea de mythe et avec lui son peuple. Ainsi songe-t-on plus à demeurer au Sahara chez les Touareg qu'à le traverser. L'image romantique du peuple touareg noble et fier a perduré. De plus, leur capacité d'adaptation tant physique que morale à l'hostilité de l'environnement comme aux aléas de la vie nomade n'est plus considérée comme une « explication » de leur barbarie mais est positivée en tant que signe de liberté totale. Voyageurs infatigables et farouchement attachés à la liberté, les Touareg sont perçus comme des personnages ayant su concilier individualisme forcené avec un sens de la solidarité du groupe et de la responsabilité collective. Ils sont en quelque sorte le symbole des valeurs positives du passé révolu annihilé par la modernité : la liberté absolue et la solidarité clanique (cette valeur est aussi celle symbolisant les peuples africains dans leur globalité), comme l'explique parfaitement ce touriste :

« Le Touareg c'est le désert c'est un symbole ; ils travaillent beaucoup sur les symboles, les croix c'est pareil c'est un symbole de tribus, ça représente quelque chose de fort, aujourd'hui en Europe on est tous plus ou moins déracinés et quelque part, ici, c'est les racines. » (TO5)

Ainsi le mythique et fabuleux passé des Touareg continue-t-il à alimenter de nombreux fantasmes chez les Occidentaux et même à la suite des attentats du 11 septembre 2001, et de la vague anti-musulmane qui s'ensuivit, les Touareg qui se revendiquent aujourd'hui comme musulmans ne furent pas rangés dans la catégorie « terroristes ». Bien que les Touareg de l'Aïr aient été taxés de « bandits » ou de « rebelles » par les autorités nigériennes, ils continuent d'apparaître dans les magazines, journaux populaires, à la télévision et dans les films comme un peuple noble essayant de maintenir son mode de vie dans le Sahara⁷⁷.

L'utilisation du mythe

A Agadez, les hôtels utilisent cette image « typique » des Touareg. Contrairement à Niamey, on y trouve beaucoup d'hôtels en banco : l'auberge d'Azel, l'auberge Caravane, la Pension Telit, l'hôtel de l'Aïr, l'hôtel Tidène. L'architecture en banco est loin d'être une particularité touareg mais aux yeux des touristes cet habitat

⁷⁶ Incursion rapide en territoire étranger, dans le but d'enlever les récoltes, les troupeaux ou la population pour la réduire en esclavage.

⁷⁷ Seligman T. K., 2006, p. 213

est « typique » d'Agadez et par extension des Touareg. L'artisanat est aussi utilisé pour donner au lieu son côté « touareg », par exemple l'auberge de la caravane propose des chambres très épurées reflétant la vie nomades avec quelques objets touareg et des lits démontables de type *tédoubout*. Cette spécificité agadézienne est absente dans les infrastructures hôtelières du reste du pays où le « luxe à l'Occidentale » est préféré. Cela B. Kambou a conclu qu'à Niamey « le touriste (...) n'a qu'une image superficielle et partielle du logement typique nigérien (forme et décoration) qui lui vient de l'observation du paysage, mais qui est insuffisamment rappelée dans la structure hôtelière actuelle dans la région du fleuve : l'Aïr restant toujours l'exemple à suivre, représentant une sorte d'idéal alliant le typique, de surcroît ancien, au confort minimum requis. »⁷⁸

Les Touareg savent aussi parfaitement utiliser leur image comme stratégie commerciale auprès des touristes. C'est ainsi que, lors d'un séjour à Agadez pendant la saison touristique, Sani Dan Jouma, commerçant d'objet d'art du Petit Marché de Niamey a accusé un refus catégorique de la part d'un touriste français, car il n'était pas un Touareg ou plus précisément parce qu'il n'était pas habillé comme un Touareg, c'est-à-dire qu'il était vêtu à l'Occidentale au lieu de porter une longue tunique, un pantalon bouffant et surtout un turban enroulé autour de la tête. Cet habillement considéré comme « typique » et qui permet à son porteur d'être automatiquement assimilé par les Occidentaux à un Touareg est une recette pour un bon commerce. Cette considération peut être rapprochée de celle faite par Littlefield Kasfir sur les Samburu, qui en ville s'habillent avec des jeans et des T-shirts, pour porter les habits « traditionnel » quand ils vendent⁷⁹. Dans les deux cas, les vêtements locaux ne sont plus uniquement une manifestation de l'esthétique et du statut distinctif d'un peuple mais aussi une stratégie pour attirer les touristes.

1.1.2.2 Du désert et des Touareg dans des objets symboliques

Selon B. Jules-Rosette le touriste à la recherche de souvenirs exotiques est un type de consommateur très spécifique qui s'attache à des objets devant prendre la forme d'un curio, d'une relique, d'une carte postale, ou d'un autre symbole⁸⁰. Comme par exemple les pierres taillées préhistoriques qu'on trouve dans le désert dont la petite taille, le faible prix et le symbole qu'elles véhiculent en font de parfaits curios.

⁷⁸ Kambou B., 1985, p. 87

⁷⁹ Littlefield Kasfir S., 1999, p. 77

⁸⁰ Jules-Rosette B., 1989, p. 205

Ces pierres symbolisent un autre désert : celui des premiers hommes. En effet les découvreurs des fresques rupestres et des crocodiles fossiles, (Foucauld, Killian, Monod...) ont révélé peu à peu au grand public occidental l'existence d'un Sahara d'« avant le désert », encore plus fascinant que le désert actuel. Ainsi trouve-t-on dans toutes les boutiques d'objets d'art d'Agadez une multitude de petites pointes de flèches qui s'entassent dans des corbeilles en sparterie.

La plupart des objets proposés aux touristes ne sont pas, selon S. Lallemand « des biens présentant quelque utilité, ou même quelque intérêt esthétique ; certains d'entre eux semblent n'avoir pour fonction que de tourner en dérision leur acquéreur ingénu »⁸¹. Les curios ne tirent souvent leur valeur que des mains artisanales dont ils sont issus et l'acquisition d'un objet nous paraît une tentative de lien avec le producteur. Dans ce sens les touristes achèteront plus facilement un objet touareg car il symbolisera le désert. Ainsi un touriste voyageant en Aïr dans le cadre d'un voyage organisé par Croq'nature⁸² explique :

« J'achète parce que ça me plaît mais aussi c'est le fait de faire travailler ces gens chez qui je vais. A la limite je préfère faire travailler les gens dans le désert plutôt que ceux de la petite boutique (de Koumama, à l'hôtel de l'Aïr) personnellement ». (TO5)

Acheter dans le « désert » donne l'impression à ce touriste français d'échanger avec de « vrais » Touareg, car pour lui un « authentique Touareg » habite dans le « désert » et non en ville. La ville est plus facilement appréhendée par les touristes comme corrompue et plus « occidentalisée » et donc plus riche alors que la campagne est perçue comme plus honnête et plus « authentique » mais de ce fait comme plus pauvre. De plus, en s'arrogeant le droit de déterminer qui nécessite de l'aide, ce touriste est près à acheter des produits de qualité inférieur si son acte d'achat peut participer à aider des « gens dans le désert ». Cet acte est perçu comme une bonne action dont le but est principalement caritatif voire comme une absolution de la culpabilité d'être un Occidental au niveau de vie supérieur à ces populations appartenant selon l'Indice de Développement Humain (IDH) à l'un des pays les plus pauvres de la planète. Ainsi la vie des nomades et le désert sont-ils fascinants, mais aussi effrayants pour les Occidentaux qui y voient des conditions de vie drastiques propres aux personnes vivant en dessous du seuil de pauvreté. Cette image moderne du peuple touareg se superpose à celle du peuple fier et noble : les Touareg sont beaux

⁸¹ Lallemand S., 1978, pp.104

⁸² Association française proposant des voyages touristiques équitables et solidaires

et fiers mais pauvres et démunis et il est donc nécessaire de les aider⁸³.

A Agadez, la majorité des objets proposés aux touristes ont trait à la vie nomade, même si les commerçants d'objets d'art sont rarement des Touareg mais plutôt des Agadéziens ou des Haoussa. Les objets les plus répandus sont les bijoux touareg en argent, les armes (couteau et *takouba*) et les objets de forme ancienne en cuir réalisés par les femmes des forgerons touareg comme les sacs et les portefeuilles. On trouve aussi des colliers toubou et des productions berbère comme les bijoux en pierre cerclée d'argent et aussi les tissages en laine (tapis, sac, ...) des femmes berbère d'Algérie. Mais l'objet qui attire le plus les touristes est la fameuse croix d'Agadez, ainsi une touriste, à la question « Quels sont les objets du Niger qui vous plaisent ? » répond :

« En fait moi je connaissais la croix d'Agadez. En fait pourquoi on est allé au Niger c'est parce que c'est un peu mythique Agadez et euh la croix d'Agadez c'était connu. » (TO2) Puis précise : « C'est ce côté un peu mythique, enfin ce côté ça vient d'ici, en fait ; et même si les croix d'Agadez on les trouve partout c'est sympa de les trouver ici. » (TO2)

La croix d'Agadez est souvent un objet connu des touristes avant leur voyage, car on en trouve en quantité dans les pays occidentaux, soit en provenance du Niger, du Mali, ou du Maghreb, soit produite en Asie. Cette diffusion sur le marché international s'explique au delà de sa qualité esthétique par son aura mystique liée aux désert et au Touareg. La croix d'Agadez, appelée croix du Sud au Maghreb⁸⁴, fait partie des objets symboliques les plus connus de la planète au même titre que les couronnes de fleurs tahitiennes.

Ainsi ce touriste individuel explique-t-il : « A cause de la réputation j'ai acheté une petite croix d'Agadez parce qu'il y a une réputation de la ville comme étant la ville du désert et la ville du Touareg. C'est la croix du sud en fait. Donc c'est tout ces éléments là qui font qu'il y a un mythe qui tourne autour. Donc je crois que c'est ça qui fait la décision de l'acheteur. »(TO5)

La croix d'Agadez matérialise la ville d'Agadez qui est appréhendée par les Occidentaux comme la ville aux portes du désert et de ce fait celle des Touareg, c'est pourquoi elle sera le souvenir le plus souvent acquis par les touristes qui viennent visiter la zone d'Agadez.

Si les productions artisanales touareg sont les plus ramenées par les touristes visitant le nord du Niger, c'est aussi le cas pour ceux qui circulent dans le sud du pays.

⁸³ Nombre d'associations locales d'Agadez jouent sur cette image pour obtenir des appuis auprès d'associations européennes et plus spécifiquement françaises.

⁸⁴ Symbolisant une petite constellation du même nom située au niveau de l'hémisphère sud ; la plus petite de toutes.

En effet à Niamey, qui concentre une plus grande variété d'objets nigériens et également d'autres pays d'Afrique (en particulier des masques et des statuettes en bois), les objets d'artisanat touareg sont aussi ceux qui attirent le plus les visiteurs étrangers. Ainsi, parmi les touristes ayant effectués un voyage dans la zone du fleuve interviewés par Kambou en 1984, plus de 70% ont acheté des objets touareg. Elle en conclut que : « le nombre de personnes ayant mentionné des objets touarègues semble indiquer que ceux-ci ont la plus forte valeur symbolique »⁸⁵. Ainsi si Agadez s'est créée son identité touristique à travers le désert dont la métaphore humaine est celle du Touareg, c'est aussi le cas de l'ensemble du territoire nigérien. D'ailleurs, l'identité touristique des autres pays sahariens est aussi largement fondée sur la symbolique des objets des peuples nomades circulant dans le désert comme les Berbère ou les Maure, ainsi une touriste ayant beaucoup voyagé dans la zone saharienne (Mauritanie, Maroc, Tunisie, Mali) raconte :

« Comme j'ai déjà un petit peu voyagé, par exemple les sandales (...) je les ai trouvées ailleurs, les petites boîtes touareg aussi, celles en cuir, les petits porte-clés, là, à franges, aussi. Donc il y a beaucoup de choses dont je suis un peu blasée car je les ai trouvés dans mes autres voyages. » (TI2)

Dans les pays visités par cette personne, les objets d'artisanat des nomades ont de nombreux points communs car ils s'adaptent à la mobilité et à l'environnement des populations qui les produisent. De plus, il existe de nombreux échanges entre les peuples sahariens, et les artisans touareg, maure, ou berbère s'inspirent de l'art des uns et des autres ou vendent l'art des uns et des autres.

Dans les pays sahariens, l'artisanat d'art prédominant est donc celui réalisé (ou passant pour l'être) par les nomades, car ces pays sont principalement visités par les Occidentaux pour leur univers saharien. Autrement dit, le curio symbolisant par excellence le désert est un objet produit (ou passant pour l'être) par les peuples nomades du Sahara (Touareg, Berbère ou Maure), en particulier la renommée croix d'Agadez, connue aussi sous le nom de croix du Sud.

1.1.3 Entre méconnaissance et répulsion

Les touristes, qu'ils voyagent en circuit organisé ou non, ont donc une attente vis-à-vis des objets symboliques. Dans la pratique cependant on trouve deux obstacles à l'accès du touriste à l'objet : la mauvaise qualité et la série. Ainsi la majorité des

⁸⁵ Kambou B., 1985, p. 95

touristes interrogés, mettent en avant le manque de qualité des produits qu'on leur propose et le fait qu'on voit toujours les mêmes objets.

1.1.3.1 Sans assurance de qualité

Il y a une constante suspicion de la part des touristes sur la qualité des produits qu'on leur propose lors de leur séjour. Une touriste dit :

« On n'est pas assuré de la qualité. On est obligé d'accepter ce qu'on nous dit, on n'a pas de référence de qualité. » (TO4)

En effet, du fait de leur manque de connaissance des objets, les touristes ne peuvent être critiques en matière de qualité. Or la plupart des produits qui leur sont présentés sont de mauvaise qualité. Les touristes doivent modifier leurs envies et leurs goûts en fonction de la gamme des produits disponibles sur le marché « touristique », car ils n'ont pas les moyens de comparaison avec d'autres produits, vu qu'ils ne connaissent que ce qu'on leur propose. Souvent cet aspect que B. Jules-Rosette appelle la « crise de la qualité » est accentué quand le touriste rentre chez lui avec un objet pour lequel il n'existe pas de contexte culturel et artistique. Pourtant selon elle « si un article de meilleure qualité pouvait être acheté, le consommateur le sélectionnerait vraisemblablement au-delà des pièces de souvenir issues de la production de masse »⁸⁶.

Du fait qu'il n'y ait pas de standards esthétiques conventionnels pour les curios, les consommateurs sont hésitants sur la qualité. Les touristes vont ainsi se focaliser sur la valeur émotionnelle de l'objet au détriment du critère de qualité et agir par « coup de cœur ». C'est ce qu'exprime une touriste participant à un voyage organisé :

« On s'est rendu compte, en comparant petit à petit, qu'à la fin on avait de plus en plus l'œil et qu'on pouvait se permettre d'être un petit peu plus difficile, mais au début pas du tout, parce qu'on n'avait pas de moyen de comparaison, en fait on jouait juste sur le coup de cœur. » (TO3)

C'est donc la valeur sentimentale qui prédomine sur l'aspect qualitatif en particulier quand il s'agit d'un souvenir ou d'un cadeau ramené d'une expérience exotique. Dans ce cas, aucun standard objectif de qualité ne peut approcher la valeur émotionnelle de la pièce. Néanmoins cet aspect n'est pas propre aux curios d'Afrique, on peut citer l'exemple des sacs vendus dans les boutiques touristiques de Paris, de forme on ne peut plus banale et en matériau synthétique mais dont l'intérêt réside dans l'imprimée représentant une esquisse de la tour Eiffel avec un énorme cœur rouge où

⁸⁶ Jules-Rosette B., 1984, p. 221

est inscrit en blanc « I Love Paris ».

Dans leur acte d'achat, les touristes seront aussi en partie motivés par les explications du commerçant qui tentera de démontrer que tel objet a une grande valeur symbolique. Par exemple un ami antiquaire m'expliquait que pour inciter les touristes à acheter les bracelets de formes anciennes reproduits récemment en aluminium, il leur racontait qu'il s'agissait d'anciens bracelets d'esclaves symbolisant les menottes avec lesquelles ils étaient attachés ; alors que ces bracelets sont en réalité réalisés pour être portés par les femmes lors des travaux de la vie de tous les jours car ils sont beaucoup plus légers que les lourds bijoux de bronze ou d'argent⁸⁷. C'est ce qui amène B. Jules-Rosette à préciser que dans l'achat de curios « le problème esthétique est un problème de communication plutôt que de “goût” »⁸⁸.

1.1.3.2 Des objets familiers

Une vision déformée de la réalité du pays qu'il visite, amène le touriste à acheter les objets qu'il considère comme symbolisant parfaitement son séjour. Pour cela il est nécessaire que le voyageur ait déjà en tête une image du pays qu'il va visiter. Steiner donne l'exemple des safaris d'Afrique de l'Est analysés par Kenneth Little (1990) pour illustrer cette tendance : ce que l'industrie touristique vend aux touristes sur un safari c'est le spectacle et les représentations qu'ils connaissent déjà et reconnaissent. Le safari n'est pas une nouvelle histoire, et sa représentation n'est pas non plus une nouvelle image ; les touristes viennent en Afrique avec une perspective et une histoire dans la tête qu'ils essaient de retrouver dans des scènes ayant un air de familiarité⁸⁹.

Ce type d'authenticité, qui réunit la redondance et la répétition pour créer ses propres standards de réalité, se retrouve aujourd'hui au sein du marché de l'art touristique africain. En flânant autour des étals des marchés dans les villes d'Afrique de l'Ouest, ce qui frappe immédiatement, ce sont les rangées d'objets identiques placés les uns à côté des autres exposés sur les étagères et les murs. En voulant répondre à la demande touristique d'objets évidents et familiers pour elle, les artisans produisent en grande quantité des objets identiques et alimentent inlassablement l'image typique qu'ont les étrangers de leur pays. C'est pourquoi à la question : « Quelles critiques, en général, pouvaient vous donner à l'artisanat nigérien ? », 9

⁸⁷ Cette pratique se retrouve également de nos jours avec les boucles d'oreilles *tassabit* encore portées par les vieilles femmes touareg.

⁸⁸ Jules-Rosette B., 1984, p. 229

touristes interrogés sur 12 évoquent le côté répétitif. Par exemple :

« Pas assez variés, oui, pas assez varié et ils nous voient arriver de loin ils sont de très bon commerçants, de très, très bons commerçants. » (TO3)

L'envie des touristes de trouver, inconsciemment, des objets qui leurs sont familiers dans la représentation qu'ils se font du pays qu'ils visitent, est renforcé par le fait que beaucoup d'entre eux ne cherchent pas d'autres objets que ceux qui leur sont destinés. A la question est ce que les objets de la vie quotidienne vous plaisent ?

Une touriste répond :

« C'est des choses très bien mais on les utilise pas ; les chèches sont trop grands, les théières sont trop petites, donc dans un sens c'est des objets qui font partie du désert mais qu'on n'achèterait pas forcément parce qu'on n'en a pas d'utilité, mais qui sont assez sympas. » (TO2).

Et un autre les considère même comme des curios :

« Euh ça fait un peu attrape-touristes en fait, surtout les chèches à l'aéroport. C'est relativement plaisant mais sans plus, quoi. » (TO3)

Dans les deux cas, les objets de la vie quotidienne nigérienne sont appréhendés comme des objets ayant peu d'intérêt, car ils ne représentent pas l'image que ces touristes avaient des « objets touareg » : les chèches de l'aéroport sont de multiples couleurs (or le chèche des Touareg est indigo), les théières n'ont pas la taille escomptée (car on la confond avec les théières marocaines) et dans les deux cas ce sont des productions industrielles. Ainsi le fait qu'« on voit toujours les mêmes objets » est-il dû aux attentes des touristes par rapport à l'authenticité qu'ils se sont construite avant de venir. C'est pourquoi à Agadez il y a une surabondance d'objet touareg au détriment des autres productions artisanales nigériennes, car les touristes viennent dans la ville des Touareg.

Ce comportement réducteur des touristes vis-à-vis des objets et plus généralement de leurs hôtes s'explique par le fait que « dans le tourisme, les différences culturelles sont emballées et alimentées pour être accentuées (...). Relativement peu de touristes cherchent une immersion totale au sein d'une culture différente et peu de sociétés hôtes cherchent à s'adapter totalement aux besoins des touristes. A la place, les touristes cherchent des aperçus sans risque des différences culturelles, et cela peut ou pas être accompagné par le désir de comprendre la culture de l'autre. »⁹⁰

Le rapport aux différences culturelles sera beaucoup moins fuyant chez les touristes individuels qui circulent seuls ou en groupe d'amis, notamment les touristes

⁸⁹ Kenneth Little in Steiner C.B., 1999, p. 101

qui viennent participer dans le cadre de leur séjour à des projets associatifs, car souvent, ils cherchent à s'intégrer aux populations. Ainsi un jeune touriste, de 28 ans étudiant en architecture, venu à plusieurs reprises au Niger dans le cadre de voyages d'étude ou associatifs explique :

« Pour tout ce qui est travail du forgeron c'est plutôt d'aller vers le fabricant qui ravitaille directement, parce que d'une part c'est intéressant de le voir travailler, plutôt que d'aller vers les revendeurs qui en général vont acheter auprès du forgeron et revendre ça pour se faire leur argent, enfin je leurs jette pas la pierre. Mais je dirai que j'irai plutôt vers la personne avec laquelle je vais avoir une relation privilégiée, quitte à ce qu'elle devienne un ami. Le Touareg qui était là il s'appelle Doucha, c'est un ami qui travaille très bien au niveau du métal, de l'argent, qui fait de très beaux bijoux, qui est sympa, et qui n'est pas à courir derrière les touristes en permanence. » (TLD)

Ce jeune touriste est accompagné du désir de comprendre la culture de l'autre en tentant d'avoir une relation privilégiée avec les Touareg. Néanmoins il sous-entend que la majorité des artisans touareg sont des « chasses-touristes » et que son ami Doucha est en ça bien différent d'eux. Il s'agit d'une vision tronquée de la réalité du monde des artisans touareg puisque les chasses touristes sont très rarement des forgerons et plus globalement ne représentent qu'une partie infime des acteurs du monde de l'art « touristique ». Ainsi cet étudiant, et bien qu'il cherche à s'immerger dans la culture touareg, n'est pas sans a priori sur un monde auquel il est étranger.

Ainsi, aucun étranger n'a une vision vraiment fidèle de la réalité culturelle du pays qu'il visite. Les visions les plus déformées sont récupérées par l'industrie touristique et s'entretiennent ainsi d'elles-mêmes. Si les artisans proposent aux touristes un choix limité d'objets « typiques » c'est qu'ils tentent en partie de répondre à la vision étroite des Occidentaux sur leur culture qui réduit Agadez à la ville des Touareg, les Touareg à des porteurs de chèches et les objets touareg à des symboles de désert.

1.1.3.3 Des objets trop familiers

Objets d'ailleurs

Les représentations réductrices diffusées par l'industrie touristique n'épargnent pas le monde occidental. Steiner en donne un exemple⁹¹ : il s'agit de quatre cartes routières de villes des USA (Pittsburg, Albuquerque, New York et Philadelphie) publiées par l'American Automobile Association à la fin des années 1980. Pour chacune des quatre cartes la même image de couverture a été choisie : une

⁹⁰ Robinson M., 1999, p. 21

agglomération de buildings en images de synthèse. Si ce même paysage urbain a été choisi pour symboliser des villes aussi différentes que Pittsburg, Albuquerque, New York et Philadelphie, c'est que le building est devenu l'icône des grandes villes américaines. Cette image réductrice qui tend à appréhender toute grande agglomération américaine comme un agglutinement de buildings est propre à l'âge de la reproduction mécanique qui l'a diffusée en quantité en tant que modèle de « modernité ».

Ce schéma sémiologique s'inverse pour les curios africains qui sont acceptés comme des icônes caractéristiques de l'âge de la production artisanale, symbole d'un monde rustique. Ainsi un touriste explique qu'au Niger :

« L'artisan met un peu de lui même c'est à dire qu'avec peu de choses il va réussir à faire quelque chose qui n'est pas forcément bien aux normes, je veux dire bien nickel, tiré au cordeau, je veux dire, à l'équerre et tout. Mais ce qui est fait manuellement, c'est pas des choses qui sont industrielles, on sent qu'il y a l'âme du fabricant, l'âme du forgeron dedans et donc c'est ça aussi qui me plaît et donc j'ai acheté des choses qui sont pas forcément figolées mais parce que il y a l'âme de la personne dedans. » (TO5)

Dans ce sens un objet nigérien se doit d'être fait main et ne peut donc être produit en masse car cette façon de produire ne correspond pas à la vision que se font les touristes des produits artisanaux, d'où leur désarroi quand ils se retrouvent face à une quantité d'objets identique décryptés comme industriels. Dans ce cas les objets sont considérés comme « trop influencés » par l'Occident, pas « authentiques » et donc comme des « objets pour touristes ». Comme l'explique cette touriste individuelle :

« Il ne faut pas que ce soit des objets faits pour être vendus, en fait je reviens toujours au même. Il faut que se soit fait dans la famille qui le fait généralement pour chez elle et c'est beaucoup plus joli que ce qu'elles font pour vendre. (...) Chez nous on a tous les mêmes batiks, la femme qui pile, etc. Pareil pour les peintures et quand tu vas chez eux (les Touareg) tu verrais ce qu'ils ont, c'est un truc de fou, mais toi tu les a pas, c'est chaud (...) Ils [les Touareg] habillent leur habitation comme ça, c'est magnifique, mais bon (...) ils veulent vendre l'image de la femme qui pile et de sa maison traditionnelle c'est pour ça qu'on l'a tous, c'est dommage et je leur ai dit vous pourriez en vendre beaucoup plus, mais ils ne veulent pas et ils ont bien raison. » (TI4)

Pour elle ce qui est utilisé par les populations locales sont les plus beaux objets, le reste étant relégué à de simple curios qu'« on a tous » donc produits en quantité et de ce fait beaucoup moins originaux que les objets « magnifiques » avec lesquels les Touareg « habillent leur habitation ». Dans le même sens ce touriste participant à un voyage organisé précise :

« Ce que je trouve un peu pénible c'est que les guides orientent trop les gens dans les boutiques à touristes, ils feraient mieux vraiment de faire découvrir les spécificités locales et

⁹¹ Steiner C.B., 1999, p.93

puis là je pense qu'il y aura du commerce à faire, des choses de valeurs en termes de témoignage. » (TO6)

Les objets qui ont de l'intérêt à ses yeux sont des objets « témoins » d'une culture au sens où l'entend l'ethnographie classique, c'est à dire produits et utilisés par les populations locales. Dans ce sens les curios sont vus comme des objets n'appartenant pas à la culture locale car pollués par la culture occidentale et notamment celle de la production de masse. De même lors d'un voyage dans le pays dogon à Endé, un village réputé pour ses produits artisanaux (bogolan, sculptures sur bois) où on peut voir les artisans travailler et des objets exposés en quantité sur une place prenant des allures de marché, le guide nous expliqua que beaucoup de personnes étaient déçus de cette visite car ils trouvaient que ce lieu faisait trop « attrape touristes ». Les visiteurs de Endé supposaient que les objets présentés étaient des objets de mauvaise qualité destinés au seul usage des étrangers de passage car prenant des allures de production industrielle du fait de leur grande quantité concentrée dans un même lieu d'exposition.

Ainsi, les voyageurs occidentaux qui circulent dans des pays d'Afrique ou plus généralement ceux « en voie de développement », pays considérés comme les plus radicalement différents, ne veulent-ils pas d'objet pour touristes, car ces objets sont le symbole même de l'industrialisation ; ils veulent des objets différents de ceux qu'ils trouvent chez eux. Cette imagerie simpliste et traditionaliste des « Autres » utilisée par l'industrie touristique dans la promotion et la publicité de leurs voyages empêche les habitants des pays concernés de revendiquer une identité de peuples modernes, industrialisés, développés avec leurs modes de vie complexes. Ainsi aux yeux des touristes qui viennent au Niger, mais pas seulement des touristes comme on le verra par la suite, l'environnement de leur voyage doit refléter l'anti-modernité, le rustique.

Trouver d'Autres valeurs

Ce désir des touristes est dû au fait qu'ils voyagent afin de modifier leur quotidien. Ainsi, que l'on parle de tourisme domestique, de tourisme de masse ou des séjours spéciaux et des jours de visites, la première chose à souligner c'est que le touriste espère avoir une expérience différente. « Le touriste est un chercheur consciencieux et systématique d'expériences différentes et de nouveautés – du fait que les joies familières passent et s'affaiblissent. Les touristes veulent s'immerger dans

des éléments étranges et bizarres. »⁹² Une touriste explique :

« Quand on voyage, c'est-à-dire qu'on voit pas mal de choses en France mais on vient ici justement pour trouver l'authentique, et puis pour trouver le différent, voilà. Si on ramène un truc spécialement c'est qu'on a trouvé quelque chose d'authentique. » (TO2)

Dans ce sens, un objet authentique pour cette personne sera un objet qu'elle appréhende comme différent des objets qu'elle trouvera dans son propre pays.

Si beaucoup de touristes attachent de l'importance à la présence d'un climat chaud, d'une plage de sable ou de paysages de montagnes qui leur confèrent l'idée d'une expérience différente de celles de leur quotidien, certains d'entre eux cherchent aussi des contacts avec différents modes de vie, qui sont identifiés par une large variété de signifiants culturels incluant le comportement social, la langue, l'habillement, la musique, les arts et la cuisine, en particulier lorsqu'il s'agit d'un « tourisme ethnique » de petite envergure comme c'est le cas au Niger. En effet comme le souligne M. Robinson : « le tourisme est une des formes d'activités humaines qui prospèrent au sein de la célébration et de l'exposition des différences culturelles. »⁹³

En ce qui concerne l'Afrique ou les autres continents considérés comme radicalement exotiques, cette envie de nouveauté, de choses différentes se manifeste par une envie de trouver une « authenticité » à l'antipode de celle de l'Occident c'est à dire appréhendée comme plus proche des valeurs élémentaires des sociétés humaines. Ainsi un touriste explique :

« C'est que [ici] il y a de l'humain, il y a tout ça, c'est-à-dire qu'on discute, il y a beaucoup de discussions, il y a des liens qui se créent et si on veut vraiment, si on est ouvert à la conversation, ça peut être très sympathique, on vit l'artisanat d'une autre manière, c'est-à-dire qu'on n'est pas là seulement pour consommer, on est là pour échanger, ça c'est bien. » (TO6)

Ce touriste vient chercher en Afrique les valeurs humaines essentielles, comme discuter, créer des liens, qu'il considère anéanties en Europe. En effet beaucoup de touristes voyageant sur le continent africain cherchent à renouer avec des valeurs « authentiques » que nous considérons comme perdues dans nos sociétés post-modernes globalisantes alors qu'elles sont appréhendées comme encore vivantes dans les sociétés africaines dont la population est vue comme plus rustique soit plus « authentique ».

⁹² Brauman in Robinson M., 1999, p. 21

⁹³ Robinson M., 1999, p. 21

Entre attirance et répulsion

De ce fait, les personnes qui voyagent sur des continents considérés comme radicalement exotiques ont souvent une relation d'attirance-répulsion envers les objets de souvenirs parce qu'ils sont trop familiers de leur environnement quotidien, dans leur aspect de production industrielle. Ce n'est pas le cas en Europe et aux Etats-Unis (dans la plupart des cas), où les touristes acceptent le fait d'acheter un curio (souvent d'ailleurs avec un aspect de second degré) car ils ne viennent pas, en général, pour tenter de comprendre les différences de modes de vie qu'ils considèrent comme grosso modo identiques aux leurs, en tout cas sans aucun comparatif possible avec les modes de vie totalement dépaysant des pays vus comme radicalement exotiques. Ainsi lorsqu'un touriste fait la démarche de venir visiter un pays africain, il cherche souvent à sortir des sentiers battus afin d'être « proche des populations ». Il refuse souvent l'étiquette de « touriste », image connotée de relent de « Sea, Sex, and Sun » c'est-à-dire celle du « tourisme de récréation » et « de masse » qui est considéré aux yeux du « touriste ethnique » comme une démarche passive. En venant en Afrique, il se veut actif ; il tente d'analyser et de comprendre les différences culturelles.

Pourtant, au fond de lui le touriste est souvent conscient que dans sa recherche de la différence il accepte les conflits que l'activité touristique peut produire dans le pays qu'il visite, et bien que les classes des « touristes ethniques » et autre éco-touristes peuvent se sentir plus coupables que d'autres, les touristes et la vaste industrie du tourisme ont largement accepté les inégalités qui existaient et les effets néfastes que l'industrie touristique couve en son sein. Ces effets négatifs sont tous d'abord d'ordre environnemental. L'industrie touristique utilise les ressources naturelles pour satisfaire les envies de sa clientèle, souvent au détriment de l'impact écologique. Mais l'intrusion du tourisme sur l'environnement est aussi importante dans ses aspects culturels. Dans nos sociétés post-modernes, « par essence, les cultures deviennent des biens de consommations, ce qui a comme conséquence que les sens les plus profonds, les fonctions sociales et l'authenticité sont rendus superficielles. »⁹⁴ Le « touriste ethnique » est souvent conscient des transformations que subissent les cultures locales à son contact alors que justement il vient pour trouver un environnement culturel intact de la pollution occidentale et de ses valeurs qu'ils considèrent comme négatives pour ces cultures exotiques. Si elles disparaissent, où viendra-t-il passer ces vacances ? Ainsi « en apprenant la culture du tourisme, nous

apprenons quelque chose de plus que *comment* consommer. Nous acceptons le désir de consommer l'altérité et implicitement, le besoin de sélectionner, marchandiser et emballer le monde. »⁹⁵ Ensuite l'aspect mercantile est le dilemme majeur des touristes qui font la démarche de visiter des pays considérés comme radicalement exotiques. Les « touristes ethniques » ne veulent pas être vus par les populations locales comme des consommateurs venus fournir des devises. Ils viennent précisément pour des valeurs contraires à ces notions capitalistes, en particulier celles de la solidarité, de la simplicité, du rustique, etc. Pourtant, la large participation et l'engouement des hôtes existent car le tourisme est vu comme délivrant des bénéfices économiques. C'est un fait dont le touriste est conscient mais qu'il tente d'occulter.

Ainsi les personnes qui voyagent en partie pour fuir les valeurs capitalistes modernes de leur société globalisante ne se sentent pas à l'aise dans la peau d'un touriste, donc réfutent ce qui a trait à ce statut. Les curios, en tant qu'objets pour touristes, matérialisent ce sentiment. Ils sont ainsi rejetés par les touristes qui paradoxalement les achètent en quantité. Cela s'explique par le fait que les commerçants d'objets d'art et les artisans leur proposent essentiellement des objets vite-faits mal-faits qui représentent une image réductrice du pays visité, et cela pour deux raisons: les touristes, en tant qu'étrangers récemment arrivés, ne sont pas ou peu capables de déterminer la qualité et l'originalité d'un produit inconnu à leurs propres codes esthétiques. De plus, les touristes ayant une image préconçue des objets, des personnes et du pays qu'ils visitent, sont attirés par les curios qui correspondent à l'image qu'ils se font du pays visité.

1.2 Expatriés et Afrodesign

1.2.1 Les expatriés au Niger, la clientèle principale

Après s'être intéressé aux touristes, c'est-à-dire aux personnes de passage venues essentiellement dans le cadre de leur vacance, il va maintenant être question des expatriés c'est-à-dire des personnes habitants dans un pays autre que leur pays d'origine, souvent dans le cadre professionnel.

⁹⁴ Robinson M., 1999, p. 11

⁹⁵ Robinson M., 1999, p. 26

1.2.1.1 Des expatriés en plus grand nombre

Une expatriation de coopérants

Il convient tout d'abord de distinguer les principaux types de personnes qui s'expatrient en Afrique :

- Le personnel envoyé en Afrique par une entreprise étrangère. Ce type d'expatriation est peu répandu au Niger car il y a peu de multinationales implantées. On peut néanmoins citer les quelques salariés français d'AREVA des zones d'Arlit et d'Akoka. Ceux enregistrés au consulat de France au Niger en 2004 étaient au nombre de 9. Il y a ici plusieurs cas de figures : les « salarié en mission » demeurent soumis au droit français ; les « salariés détachés » voient leur contrat de droit français suspendu pour la durée du détachement; enfin les « salariés expatriés » ont un contrat qui dès le départ est soumis au droit étranger, qu'ils soient recrutés en France ou sur place.
- Les personnes qui partent temporairement pour répondre à une offre d'emploi émanant de l'étranger ou qui trouvent directement un emploi sur place. Il s'agit souvent d'une population jeune attirée par des salaires plus élevés ou qui cherche une vie différente. C'est le cas au Niger de certains directeurs d'agence de voyage ou de patrons de bar ainsi que des institutrices en contrat local à Niamey qui sont souvent des compagnes d'expatriés.
- Les étrangers qui séjournent en Afrique au titre d'une activité liée au secteur public à titre d'expert international ou comme coopérant, c'est-à-dire des personnes qui travaillent dans le cadre de la coopération entre le pays d'accueil et leur pays d'origine. Au Niger cette catégorie, et notamment les coopérants, est dominante. Par exemple en ce qui concerne uniquement les français en 2004 : les professeurs et instituteurs fonctionnaires étaient au nombre de 53, ceux de l'Agence Française de Développement (AFD) étaient 3, les employés des différents services de l'ambassade de France étaient 37, les Volontaires du Progrès (VP)⁹⁶ étaient 20, les Volontaires Internationaux (VI)⁹⁷ étaient 6.

⁹⁶ L'Association des volontaires du progrès est une association française loi 1901, opérateur du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes. Sa mission s'intègre à son « Programme à l'égard des pays en développement ». Elle est financée par le MAEE à hauteur de 8,5 millions d'euros soit plus de 60%.

⁹⁷ Jusqu'à la réforme du service militaire français, les prédécesseurs des VI et des VP portaient le plus souvent dans le cadre du VSNA (Volontariat du Service National Actif) pour un séjour de 16 mois sous contrat de type « militaire ».

Les coopérants peuvent être soit des fonctionnaires titulaires, des agents non titulaires, des contractuels, ou des volontaires. Au sein de la coopération, il convient de distinguer la coopération technique de la coopération culturelle : le pourcentage des enseignants est très différent d'un pays à l'autre mais leur nombre reste très important dans les pays où le système scolaire et universitaire est très développé comme au Cameroun ou au Congo. En revanche, le pourcentage de coopérants techniques est plus développé dans les pays qui manquent de cadres comme au Niger, au Tchad ou en Centre Afrique. Selon C.N. Gravereaux Lenoire, qui a réalisé une étude sur les français en Afrique Noire francophone dans le cadre d'un DESS en sciences politiques, on peut faire la distinction entre « coopérant de formation » visant à développer la mise en place de cadres nationaux et « coopération de substitution » ou de « remplacement »⁹⁸. Au Niger il s'agit essentiellement d'une coopération de substitution car nombre de coopérants interviennent en lieu et place de cadres locaux, réalité qui entraîne les étudiants nigériens diplômés à avoir de grosses difficultés pour trouver des postes dans l'administration.

Une coopération fluctuante

Les premiers expatriés au Niger, comme dans le reste des anciens pays colonisés furent les colons. En 1900, le Niger devient un territoire militaire français administré depuis Zinder. Il n'y avait alors que des compagnies militaires françaises composées notamment de militaires français (compagnies de Dirkou créées pour contrecarrer la résistance toubou, compagnies d'Agadez, celles de Zinder, etc.). Puis, en 1921, le Niger devint une colonie administrée depuis la nouvelle capitale, Niamey. C'est à cette période que les colons non militaires devinrent plus nombreux, en particulier dans la capitale. En 1953, 1310 résidents étrangers (non Africains) sont comptabilisés à Niamey dont 1298 Européens⁹⁹.

Après l'indépendance politique des pays d'Afrique subsahariens et francophone dans les années 1960, la demande d'une aide au développement, d'une coopération technique et culturelle a été une revendication formulée par les gouvernements des pays nouvellement indépendants. Pour ces pays « l'aide au développement devait être, en quelque sorte, un dédommagement pour les pillages dont ils furent victimes par le passé, encore qu'il ne faille pas conclure que les pays capitalistes de manière générale

⁹⁸ Gravereaux Lenoir C.N., 1980, p. 4

aient accepté de fournir une certaine aide au développement, d'envoyer des coopérants par remords. Ils l'ont fait hier car ils avaient dans les pays sous développés des positions économiques et politiques à défendre. Ils intensifient leurs actions aujourd'hui du fait du nouveau rapport de force à l'échelle mondiale. »¹⁰⁰ De ce fait le nombre des résidents et notamment des expatriés fluctue logiquement en fonction de l'entente des régimes politiques des pays hôtes et de ceux de l'ex-métropole ainsi que de la conjoncture économique mondiale.

Au Niger, en 1976¹⁰¹, les résidents étrangers (non Africains) étaient 1155, c'est-à-dire moins nombreux qu'avant les indépendances, car ils avaient déserté le pays après le coup d'état de Seyni Kountché¹⁰² en 1974. Il faut attendre la fin des années 1970, pour que le nombre de résidents étrangers augmente pour atteindre un sommet de 27 360 en 1984 en vertu du rétablissement de la coopération entre le conseil militaire suprême de Seyni Kountché et certains gouvernements occidentaux. En effet, le programme politique de Kountché se caractérisa par le redressement économique consécutif à la sécheresse avec l'appui de nombreuses structures d'aide internationales et par la reprise d'une coopération multilatérale intense, en particulier avec la France. Il faut souligner que si, à cette période, le nombre de résidents atteint son maximum, c'est également en raison d'une bonne conjoncture économique pour les cours de l'uranium, qui est extrait dans les mines de la zone d'Arlit et d'Akoka¹⁰³, où une importante communauté française se développe dans ces zones ; de même à Agadez, où des coopérants et des ingénieurs participent à la construction de la SONICHARD et de la route de Tahoua-Arlit. Mais la crise du marché de l'uranium qui débuta au début des années 1980 empira à la fin des années 1980, avec l'arrivée sur le marché de l'Europe orientale (URSS, Tchéquie). Cette crise économique entraîna le départ de nombreux expatriés, notamment d'une grande partie des 300 familles de Français qui résidaient à Arlit.

La situation est aggravée en 1992 avec le début de la rébellion touareg au nord. La zone d'Agadez est fermée aux touristes et aux expatriés. Ensuite, après le coup d'Etat de Mainassara Baré le 27 janvier 1996, de nombreux pays occidentaux stoppèrent la coopération avec le Niger. Il faut attendre 2000 avec l'arrivée de l'actuel

⁹⁹ Boubou H., 1955, part. I, p. 30

¹⁰⁰ Gravereaux Lenoir C.N., 1980, p. 9

¹⁰¹ Je n'ai pas pu trouver de chiffres concernant l'ensemble des résidents étrangers avant cette période. Le Consulat de France au Niger ne les avait pas.

¹⁰² Deuxième président du Niger qui resta en fonction de 1974 jusqu'à sa mort en 1987.

¹⁰³ A la suite de la signature d'un nouvel accord économique entre le Niger et la France en 1977.

président de la république nigérienne Mahamadou Tanja, pour que les expatriés reviennent à nouveau dans le pays. Ils sont actuellement environ 16 000.

Une expatriation dérisoire, mais plus importante que le tourisme

En ce qui concerne les expatriés français en Afrique¹⁰⁴, leur nombre est non négligeable. Ils étaient 160 378 en 2005 dont 102 345 pour la seule partie francophone. Ils représentent 9,7% des expatriés français dans le monde faisant de l'Afrique le troisième continent le plus habité par les Français après l'Europe avec 630 039¹⁰⁵ pour la zone occidentale et l'Amérique dont 166 862 en Amérique du Nord.

Au Niger le nombre de résidents étrangers non Africains, toutes nationalités confondues était de 16 000 personnes en 2003 dont environ 1500 Américains et 8500 résidents européens regroupant 1490 français¹⁰⁶. Le Niger n'a jamais accueilli beaucoup de résidents français en comparaison des autres pays d'Afrique Francophone. Depuis les années 1990 le nombre de Français expatriés reste faible. Il était de 1795 en 1995 et est en 2005 de 1354 personnes comptabilisées par le consulat de France. Ce nombre tourne autour de 1400 depuis les années 2000 avec des petites hausses ou baisses.

Ce chiffre fait du Niger le pays d'Afrique francophone accueillant le moins d'expatriés français juste avant le Tchad qui en 2005 comptabilisait 1216 personnes. C'est le Sénégal qui domine avec 16 813 expatriés français en 2005. Ce chiffre fait du Sénégal le 16^e pays du monde le plus habité par les Français. Vient ensuite la Côte d'Ivoire avec 11 550 expatriés pour la même année¹⁰⁷. Le Mali accueille 4756 expatriés Français en 2005, lui obtenant la 4^e position pour l'Afrique après le Gabon.

Ceci étant dit, bien que le nombre d'expatriés français et plus généralement occidentaux au Niger est réduit comparativement à d'autres pays d'Afrique francophone comme le Sénégal et la Côte d'Ivoire, ces expatriés constituent la demande la plus influente dans le domaine des arts dit touristique. Et ce à deux niveaux : dans leur impact au sein du système de création comme on l'a vu partie II, et

¹⁰⁴ Je me base ici sur les chiffres de l'expatriation diffusés par le site expatries.senat.fr, consulté en avril 2007.

¹⁰⁵ Enregistrés dans les consulats mais le nombre serait en réalité plutôt de 2,2 million.

¹⁰⁶ Chiffres de la Direction du Tourisme et de l'Hôtellerie (DTH)

¹⁰⁷ On a estimé à 8000 le nombre de français partis de Côte d'Ivoire à la suite des événements de novembre 2004. En 2003, le nombre de français répertoriés était de 16 475 et mettait la Côte d'Ivoire en pôle position pour le continent africain.

en tant que consommateur principaux de ces produits. En effet les résidents occidentaux (toutes nationalités confondues) représentent un nombre plus important que les touristes puisqu'en 2003 ils étaient environ 10 000 alors que pour la même année le nombre de touristes était d'environ 9000. De surcroît la clientèle expatriée est bien plus régulière et à long terme que les touristes qui achètent ponctuellement et pendant un laps de temps limité.

La rareté des touristes au Niger n'a pas empêché le développement d'un artisanat destiné à satisfaire les goûts des Occidentaux puisqu'il existe une autre clientèle européenne et américaine importante, celle des expatriés (ainsi que dans une moindre mesure des grossistes occidentaux) qui sont de surcroît la plupart du temps les initiateurs des nouvelles formes d'objets. D'ailleurs cette caractéristique n'est pas propre au Niger : elle se retrouve dans les pays où le tourisme n'est ou n'était pas une source de revenus importante. Pour reprendre l'exemple du Kenya aujourd'hui grande destination touristique, si l'on se réfère au début du XXe siècle, le rôle joué par les colons dans la naissance des sculptures kamba dans les années 1920 est mis en avant par B. Jules-Rosette qui explique: « Une nouvelle vague de voyageurs européens et de résidents entrèrent au Kenya après la Première Guerre Mondiale. Ils fournissaient un marché pour les sculpteurs kamba dont le nombre augmenta régulièrement durant la période de l'entre deux guerres. Elkan (1958) affirme que les touristes n'étaient pas les consommateurs principaux dans ce marché qui “ était presque entièrement confiné aux européens de l'Afrique de l'Est et à leurs parents qui leur rendaient visite”. »¹⁰⁸ C'est également ce schéma qu'on retrouve aujourd'hui au Niger, en particulier à Niamey où réside la grande majorité des expatriés¹⁰⁹.

1.2.1.2 Les expatriés, consommateurs de produits de bonne qualité et innovants

Il y a dans la capitale nigérienne de nombreux créateurs d'image, qui innovent et produisent des objets de bonne qualité (aux yeux des Occidentaux), c'est-à-dire ce que j'ai appelé les produits d'Afrodesign.

Un nombre majoritaire d'artisans compétents à Niamey

A Niamey, il existe de nombreuses structures formelles et informelles

¹⁰⁸ Jules-Rosette B., 1984, p. 108

¹⁰⁹ Pour rappel, sur 1322 personnes répertoriées par l'Ambassade de France au Niger en 2005, 1158 habitaient à Niamey.

spécialisées dans les productions adaptées aux goûts des Occidentaux dans lesquelles la majorité des créateurs d'image nigériens travaillent. On peut citer au Centre artisanal du Musée National Hama Garba, pour le textile, Tahirou Ibrahim, pour les lampes en calebasses, Annor et Adoum, pour les objets en bois d'acacia, El Adjji Agack, Akano Animo, Achanté, pour la bijouterie El Hadji Dodo, Allembezi Boukar et Mahaman Balarabé, pour la maroquinerie, Baba Doumia et Garba da Malam pour la sculpture sur bois... Au Centre des métier d'art de Niamey (CMAN) Lawali Sidi pour la cordonnerie qui travaille aujourd'hui au Centre technique des métiers du cuir et des peaux, de même que Doula Tahirou pour l'os de chameau... ; au village artisanal de Wadata, Awa Altiné pour la pyrogravure, Aïchatou Akowé pour la maroquinerie, ainsi que les bijoutiers du Château I, comme Ibrahim Atéfok, Ichouade Allélé, ... Le Centre technique des métiers du cuir et des peaux (CTMCP) réunit quant à lui les meilleurs artisans du CMAN...¹¹⁰. Ainsi, sur la cinquantaine de créateurs d'images que j'ai pu répertorier sur l'ensemble du territoire nigérien, plus de la moitié travaillent à Niamey.

Beaucoup d'artisans qui ont été formés au départ dans leur région d'origine sont venus travailler à Niamey. On peut citer l'ensemble de la première génération d'artisans du Musée National du Niger qui dans les années 1960 ont été sélectionnés par Pablo Toucet, précisément parce qu'ils étaient considérés comme les meilleurs artisans du Niger. Sans oublier le Château I, où travaille une majorité de forgerons de l'Aïr dont les plus réputés d'entre eux. Ce quartier de la capitale est devenu un lieu internationalement connu dans les milieux spécialisés de la bijouterie « ethnique » européens ; les détaillants occidentaux y viennent faire des commandes ou acheter des objets en surplus. Ces grossistes ne vont pas à Agadez mais à Niamey car la qualité des bijoux y est meilleure, notamment l'argent utilisé, qui est pur. De plus, le travail est bien fini et innovant. Quand ces bijoux sont ramenés en Europe ils sont généralement vendus dans des boutiques de luxe, et à des prix qui attestent cette qualité. D'ailleurs, comme le souligne Seligman, lorsque les premiers patron-forgerons du Château I comme Ibrahim Kamso, Seidi Oumba, Ibrahim Atéfok se sont installés dans le quartier au début des années 1990, « ils croyaient clairement et étaient conscients que la voie du succès était de suivre leur formation et d'appliquer leur compétence pour produire des pièces de la plus haute qualité. »¹¹¹

Pour cette raison, le Château I est aussi l'un des lieux de l'artisanat du Niger, les

¹¹⁰ Voir partie I, chapitre 3

plus fréquentés par les expatriés qui soit y achètent les bijoux en surplus, soit y font des commandes. Par exemple cet expatrié dont il a été question au chapitre 2 de la partie II qui a passé commande à **Abda Kamso** qui travaille également pour **Ikken** (voir partie I, chapitre 3), pour réaliser un étui de clé USB en argent poinçonné (annexe II, part.11, photo 557).

Des formations adaptées et des manifestations artisanales

Pourquoi la plupart des créateurs d'image gravitent-ils autour de la capitale bien que beaucoup n'en sont pas originaires ? Parce que Niamey est un espace motivant pour les artisans.

Tout d'abord la plupart des formations artisanales (celles pratiquées au centre artisanal et au centre éducatif du Musée National, les formations pour les personnes handicapées du Musée National et de CARITAS, AFOP) sont concentrées dans la capitale¹¹². Par exemple Maimouna Souley, maroquinière du vieux quartier d'Agadez, a pu perfectionner son travail en participant à deux formations à Niamey, l'une délivrée par le Centre technique des métiers du cuir et des peaux, l'autre par le CCFN dans le cadre de l'exposition *Design made in Africa*. C'est aussi à Niamey qu'ont été formés les peintres les plus réputés, notamment à l'école du CCOG, qui se sont perfectionnés lors des résidences d'artistes organisées par le CCFN. Autrement dit, Niamey, de même que Paris avec ses écoles d'art prestigieuses comme l'école nationale supérieure des beaux arts, l'école nationale supérieure Louis-Lumière, l'école nationale supérieure des arts décoratifs, etc. est un environnement propice à l'émergence de nouveaux artistes.

De plus le fait de travailler avec d'autres personnes qui s'inscrivent dans un contexte similaire est stimulant pour les artistes. Ce fut par exemple le cas au Bateau Lavoisier de Montmartre qui fut déterminant pour l'évolution des styles des artistes qui y séjournèrent¹¹³. Au Niger, les artisans des villages artisanaux travaillent les uns à côtés des autres et s'inspirent les uns les autres, se motivent les uns les autres. Certains se réunissent sur un même projet artistique, par exemple à l'occasion du SIAO 2004 une paire de chaussure en cuir réalisée par Sidi Mahaman Lawali a été décorée de

¹¹¹ Seligman T.K., 2006, p.226

¹¹² Seules certaines formations de la NIGETECH et de DANI peuvent être effectuées hors de Niamey.

¹¹³ C'est dans cette « cité d'artistes » que dès 1892, le peintre Maxime Maufra(1861-1929) y avait son atelier dans lequel il reçut Paul Gauguin lors de son premier retour de Tahiti. Un peu plus tard, de nombreux artistes attirés par l'avant-garde des années 1880 s'y retrouvèrent, parmi lesquels Picasso, Van Dongen, Gris, Jacob, Marc Orlan, Modigliani.

motifs en os de chameau par Doula Tahirou.

Enfin Niamey est un tremplin pour participer à des manifestations culturelles en Afrique de l'Ouest dont la plus réputée est le SIAO. Si ce salon a comme but premier la promotion et la commercialisation des produits artisanaux africains, il est aussi un promoteur du talent des meilleurs artisans/artistes africains avec la mise en place du pavillon de la création, vitrine de l'excellence où sont exposées les œuvres des meilleurs d'Afrique. Afin de motiver leur créativité plus d'une vingtaine de prix sont consacrés aux artisans tel que le prix « créateur d'œuvres artistiques ou artisanales, inédites et originales » (1000 000F CFA) délivré par RFO (Réseau France Outremer), ou encore les trois prix attribués par l'UNESCO. Ces prix sont importants pour les artisans qui les reçoivent, car ils sont une reconnaissance institutionnalisée de leur talent comme le diplôme de l'école des beaux arts ou de l'école des arts décoratifs. Ainsi Ousmane, dit Mania, l'un des fils de Seidi Oumba qui, grâce à l'éducation informelle de son père, est devenu un artiste talentueux a considéré qu'il était devenu un « vrai *enad* » (un vrai forgeron) lorsqu'il a reçu un prix lors du SIAO de 1992¹¹⁴. Cette pratique de prix d'excellence a été lancée par l'administration coloniale qui organisait régulièrement des foires nationales dans les anciennes colonies. C'est lors de ces manifestations que des artisans furent reconnus par les autorités de l'époque comme « Maîtres artisans ». Les artisans ayant reçu l'un de ces prix sont toujours fiers de le faire savoir, comme le cordonnier du Musée National du Niger Abdoussalam Barka qui insiste sur le fait qu'il a obtenu le deuxième prix à la foire de Zinder en février 1953¹¹⁵.

Le rôle de la clientèle

Un autre facteur déterminant dans l'introduction de produits innovants et de qualité est la clientèle. Comme l'explique cette expatriée vivant à Agadez depuis 8 ans :

On trouve au Château I [à Niamey] une qualité qu'on ne trouve pas ici [à Agadez]. Je trouve que c'est intéressant parce que si tu dis le Château I ça veut dire quelque chose et on pense tous à peu près à la même chose. Pour moi qui suis géographe, je trouve qu'en termes d'appropriation du lieu, d'identification, ils ont vraiment fait quelque chose et quand on pense Château I on pense Touareg. C'est intéressant, je trouve qu'il y a de l'artisanat de qualité et ça bénéficie sans doute à ici [à la zone d'Agadez] parce que les gens du Château I sont des gens originaires de l'Aïr à 90% je pense. Je crois que le souci d'exigence des expatriés, ils doivent le remonter ici aussi [à Agadez] sans doute ». (E12)

¹¹⁴ Seligman T.K., 2006, p. 224

¹¹⁵ Saley M., 19843, p. 163

Pour elle, bien que les forgerons du Château I sont en grande majorité des Kel Aïr, ils produisent des bijoux de meilleure qualité que dans l'Aïr, fait qu'elle explique par la présence des expatriés dans la capitale. En effet, la plupart d'entre eux, qui prennent souvent vite goût à la pratique de la commande, ont un contact direct avec les artisans ce qui leur permet de donner leur avis sur le produit fini issu d'une commande. Les critiques des expatriés comme on le verra plus en détails ensuite sont surtout centrées sur le manque de rigueur dans les finitions des produits ainsi que sur le manque de créativité. De ce fait beaucoup d'artisans savent bien que, s'ils veulent fidéliser les résidents occidentaux¹¹⁶ qui, comme on l'a dit sont majoritaires dans la capitale, ils doivent innover et bien finir leurs produits.

De plus, il est beaucoup moins motivant pour un artisan de produire des objets pour les touristes qui dans la majorité des cas ne sont pas capables de déterminer le degré de qualité des produits, comme il en a déjà été question précédemment, et qui de ce fait ne peuvent pas faire des critiques constructives sur les produits finis qu'ils se procurent lors de leur séjour. Or il est toujours important et même nécessaire pour un artiste d'être apprécié par une clientèle de « connaisseurs » pour développer son esprit créatif. Par ce propos je veux dépasser l'idée reçue selon laquelle les artisans qui travaillent pour les Occidentaux le font uniquement pour le « profit » comme l'a souligné Graburn ou ce détaillant américain interrogé par B. Jules-Rosette qui explique : « Bien, regardez, un rond de serviette n'a pas de sens pour les gens qui le confectionnent, excepté les 25 cents par heure qu'ils gagnent en le faisant. »¹¹⁷ Or je crois que les créateurs d'images travaillent aussi pour être reconnus et félicités, exactement comme les artistes occidentaux, et si l'on se réfère à la famille Oumba qui exerce dans le secteur de la bijouterie touareg moderne à Niamey et Agadez : « une réputation d'excellence est plus valeureuse qu'un profit rapide. »¹¹⁸ En fait de telles déconsidérations envers la production d'art touristique sont basées sur des stéréotypes réduisant l'ensemble des artisans travaillant dans ce secteur à de simples producteurs d'images qui ne cherchent que le profit.

Quand il est précisé qu'à Niamey il y a plus d'innovations et d'objets de qualité qu'à Agadez, cela ne veut pas dire que l'ensemble des artisans de la région sont incompétents ; on peut citer les exemples déjà plusieurs fois cités du SAAz et de l'atelier Koumama, comme lieux proposant des articles innovants et de qualité à

¹¹⁶ D'autant plus qu'à Niamey nombre de touristes sont des connaissances de ces expatriés.

¹¹⁷ Jules-Rosette B., 1984, p. 206

¹¹⁸ Saidi Oumba in Seligman T.K., 2006, p.237

Agadez. Néanmoins, du fait de l'environnement propice au tourisme dans le nord du Niger, il existe de nombreux artisans peu compétents qui arrivent à écouler leur production auprès des touristes pour les raisons exposées précédemment. De plus, beaucoup d'artisans compétents se consacrent en partie ou en totalité à la production de curios, car ils répondent à une clientèle de non-connaisseurs qui ne font pas (assez) la différence entre des objets considérés par l'artisan comme de qualité et des objets bas de gamme. De ce fait, les artisans expérimentés d'Agadez produisent plus facilement des curios que de l'Afrodesign. Par exemple, El Hadji Agack dit Gigo a appris la bijouterie auprès de son oncle, Ichouade Allélé, dans son atelier du Château I à Niamey où il a habité pendant quatre ans. Mais depuis qu'il s'est marié et installé à Téghazer, village de la zone d'Azel, il s'est recyclé dans la production de curios. Ce forgeron est pourtant compétent et à Niamey il réalisait des commandes de bijoux pour les expatriés. Mais une fois arrivée à Agadez, l'environnement socio-économique étant particulièrement dynamisé par la clientèle touristique, et non plus expatriée, Gigo a laissé de côté son talent pour se consacrer à la production de curios, car : à quoi bon réaliser des objets d'Afrodesign puisque les touristes se contentent de curios et qu'ils peuvent s'émerveiller sur un objet médiocre de la même manière que sur un objet de qualité ?

C'est donc l'environnement dans lequel évolue l'artisan qui l'incite à innover et à s'appliquer. Pour que l'environnement soit favorable il faut qu'il y ait des lieux d'échanges et de formation et des acheteurs « connaisseurs ». Pour reprendre l'exemple des dentelles de Gand, mais on pourrait tout aussi bien évoquer les porcelaines de Limoge, les touristes « connaisseurs » viennent y acheter des dentelles d'excellente qualité spécifiques à cette ville de Flandres. Ainsi la présence d'une clientèle de connaisseurs (qu'ils soient touristes, expatriés, ou populations locales) participe-elle à la production d'articles de qualité et novateur afin de répondre aux attentes strictes de ces acheteurs.

1.2.2 Du mythe pour tous

Après avoir illustré l'influence de la clientèle résidente occidentale sur les artisans, il va maintenant être question du goût de cette clientèle en matière artisanale. Il s'agira tout d'abord d'établir les points communs que les expatriés ont avec les touristes vis-à-vis des objets d'art « touristique » nigériens.

1.1.2.1 Nature...

La moitié des personnes interrogées (7 touristes et 5 expatriés) explique que pour eux un objet authentique est un objet spécifique au Niger. Par exemple, un objet « authentique » pour cette expatriée :

« est propre à la personne ou à un peuple qui le fait » (E3)

De même un touriste explique :

« Authentique, euh, bah des matériaux qui viennent du pays et faits par les gens du pays. » (TI3)

Mais qu'est ce qu'un objet « spécifiquement nigérien » ? C'est un objet qui symbolise le côté « mythique » du Niger en particulier celui des Touareg, comme le soulignent ces expatriés :

« Tout l'artisanat qui est lié aux Touareg, ça renvoie au rêve du désert. » (E4) et « Les Touareg ont toujours eut une espèce d'aura qui intéresse les gens. » (E2) et d'ajouter « Pour un Européen comme moi, tout ce qui est africain c'est un peu magique, un peu sauvage, et donc voilà ça appelle, forcément, une part d'exotisme. C'est un tout autre imaginaire. Au Niger, pour moi, il y a les Touareg d'un côté avec tous leurs trucs et il y a le reste qui ressemble plus à l'Afrique Noire comme on la connaît. » (E2)

Pour ces expatriés, comme pour les touristes du Niger, les Touareg semblent avoir plus d'« aura » que le reste des peuples du pays. Dans les deux cas, les Touareg et leur artisanat sont au centre de l'attrait pour le Niger.

De plus pour douze des personnes interrogées dont cinq expatriés, l'atout de l'artisanat nigérien réside dans le fait qu'il soit fait main/artisanal et issu du savoir faire (local) des artisans. Quatre des personnes interrogées à propos de la qualité des produits nigériens (deux touristes et deux expatriés) insistent sur leur aspect non-industriel. Ainsi un expatrié explique que pour lui un objet de bonne qualité disponible au Niger :

« Serait un truc normalisé comme en France où tout est produit pareil avec un cuir impeccable. Ce n'est pas intéressant, pour moi il faut que ce soit représentatif de la tradition. C'est surtout ça. » (E2).

Pour cet expatrié un objet de qualité est un objet industriel c'est-à-dire issu d'une production ne laissant pas la place à l'erreur, où l'ensemble des objets sont contrôlés et arrivent « impeccables » dans les mains des consommateurs. C'est justement cet aspect qu'il n'apprécie pas, c'est pourquoi il recherche au Niger des produits qui sont « représentatifs de la tradition » c'est-à-dire issu d'une production artisanale permettant à chaque produit d'avoir sa spécificité dans le détail de la finition et donc des produits qui ne sont pas normalisés.

De ce point de vue un objet nigérien et par extension africain est un objet à

l'antipode des articles industriels vendus dans nos sociétés de consommation. Pour certains Occidentaux les objets industriels sont appréhendés comme des objets de bonne qualité car impeccable sans aucune imperfection, alors que pour d'autres cet aspect est perçu comme signe de la mauvaise qualité¹¹⁹. Mais dans tous les cas l'objet africain ne doit pas donner l'impression à son acheteur d'être manufacturé et industriel. Il doit être le reflet du :

« coté fait à la main, qui entraîne des imperfections » car « comme ça aussi tu t'éloignes du côté industriel, des trucs faits en Europe. » (E7)

Ainsi ce que beaucoup d'Occidentaux recherchent dans les objets d'Afrique c'est l'image inversée des objets occidentaux appréhendés comme des objets industrialisés. Et qu'est ce que l'antipode de l'industrie ? C'est l'artisanat.

L'Afrique et ses objets doivent refléter le rustique, la simplicité, en somme être proche de la nature. Ainsi cette expatriée explique-t-elle que ce qui lui plaît dans les objets d'art nigérien :

« C'est le côté hyper rustique, c'est la terre, c'est la paille, pas tellement le bois parce que ça vient d'ailleurs » (E10)

Ou encore cette autre expatriée:

« Finalement je crois que ce que j'aime bien c'est des objets qui sont des objets utilitaires qui sont assez bruts : les bracelets d'esclave, les gros bracelets, je pense que c'est du cuivre. La calebasse toute bête, les cuillères en bois utilitaires, tous ce qui est comme ça brut et utilitaire moi j'aime bien je trouve que ça a un cachet. » (E12)

Autrement dit « un objet africain » se doit d'être naturel. Par exemple une expatriée explique à propos des vanneries nigériennes :

« Leur grand tapis rond qui rappelle ce que nous on appelle du coco chez nous, sur un carrelage c'est très joli et puis c'est naturel, ce que j'aime bien c'est le côté naturel de la matière » (E8)

En somme les objets d'Afrique doivent évoquer la nature et sa préservation au travers de pratiques écologiques comme le recyclage ou l'utilisation de matériaux naturels¹²⁰. Cette demande occidentale vis-à-vis de l'Afrique ne s'arrête pas aux objets, elle intervient aussi dans l'architecture des lieux fréquentés par les Occidentaux en Afrique. La description d'un lodge¹²¹ kenyan par Diane Gazelles

¹¹⁹ C'est ainsi que des grandes marques réputées pour leurs articles haut de gamme comme Hermès, Chanel, Kenzo... insistent sur le caractère « artisanal » de leurs produits : la qualité se mesure à la durée de confection et à la qualité des matériaux utilisés. En même temps, chaque produit garde un cachet très spécifique (ici l'imperfection devient spécificité) : original car produit de manière artisanal.

¹²⁰ Un objet « africain » peut aussi être fait en matériau de récupération, qui est vu comme une réadaptation « à l'africaine » des produits industriels. Cette pratique renvoie à une solution écologique.

¹²¹ Un Lodge est un hôtel ayant un cachet rustique voire sauvage et/ou situé hors de la ville.

dans *Style Afrique* situé près du mont Shompole construit par des Masai et dessiné par le guide de safari, Anthony Rusell, insiste sur le côté « naturel » de ce lieu et de son environnement : tout d'abord « ce lodge émerge naturellement de la savane », dont l'architecture privilégie les « matériaux naturels », l'espace « s'ouvre sur la nature, sans porte ni fenêtre », et « le toit recouvre un paysage ordonné, une maison sans mur ni cloison offerte à l'exubérante nature où les tables, sièges et banquettes s'organisent dans une simplicité harmonieuse. »¹²² Cet « Eden agrippé à la colline et noyé dans le paysage » est habité par des gens très simple eux aussi les Masaï qui de bon matin « entament leur envoûtante danse, leur lance sur le côté »¹²³. Un autre lodge celui de Galdesa également situé en pays Masaï invite au même retour à la nature « pour retrouver l'équilibre dans un lieu dont la règle est de s'adapter et de respecter »¹²⁴.

De même certaines maisons d'expatriés à Agadez « invitent à une autre expérience de vie sur terre au bout du monde »¹²⁵. Cette fois il ne s'agit plus de l'exubérance de la forêt équatoriale mais du dépouillement du désert. Il existe dans le vieux quartier plusieurs villa construit en banco (Maison de Jean Yves Brisot, de Nicole Morais, Richard Gray, Claude Jobert) mais dont l'organisation spatiale est adaptée à la vie des expatriés au niveau pratique, (sanitaires de type européens, douches à pression, cuisine équipée....) et de l'espace de vie (salon, chambre à coucher, cuisine, salle à manger....). L'organisation spatiale de ces maisons n'a pas de point commun avec les autres maisons de la vieille ville habitée par les familles agadésiennes où la cuisine se fait dans la cour, où l'on dort le plus souvent dehors en famille, où la salle de bain se réduit à un petit espace pour la douche ... Bien que la taille imposante des villas d'expatriés jure avec celles des autres maisons d'Agadez, les matériaux utilisés et la décoration reflètent la « simplicité touareg ». On peut notamment citer la « maison aux cornes » de l'artiste Suisse Not Vital située dans le quartier de Dagmanet. A l'intérieur de cette imposante demeure en banco aux allures de pyramide et parsemée de cornes de zébu courant autour de la toiture, inspirée de l'ancien abattoir d'Agadez, c'est le dépouillement. La décoration est minimaliste pour laisser le plus de présence aux murs en banco brut. Le mobilier est en bois, matériaux du mobilier touareg, la couleur dominante l'ocre, celle du désert. Une des chambres impose de manière plus directe la symbolique « touareg » par la décoration d'une

¹²² Schlumberger V., Gourdiér F., Gazelles D., 2005, p. 181

¹²³ Schlumberger V., Gourdiér F., Gazelles D., 2005, p. 181

¹²⁴ Schlumberger V., Gourdiér F., Gazelles D., 2005, p. 124

multitude de petites figurines de dromadaires en terre cuite agrippées sur les parois.

Les expatriés les plus attentifs à la décoration intérieure décoreront ainsi leurs lieux d'habitation avec des objets dont le côté rustique est soigneusement mis en valeur. Par exemple les maisons secondaires « aux quatre coins du monde » du sociologue français Christian Saglio, en particulier celle du Sénégal, sont décrites par Diane Gazelles comme « des sortes d'arches de Noé »¹²⁶. L'intérieur « animiste » de sa maison de l'île de Gorée se justifie par une multitude d'objets venus du monde entier. « Gravures, objets fétiches, lits à baldaquin recouvert de bogolan sur lequel s'envolent des écharpes japonaises ou vénitiennes, un mélange qui n'en est pas car tout se répond ici ; et semble être né au même endroit, dans l'esprit éclairé de Christian Saglio. »¹²⁷ Toutes ces œuvres reflètent des objets proche de la nature et représentent aux yeux de l'auteur l'essence même, l'originel, le premier, le primitif.

En somme les lieux investis par les expatriés ou les touristes dont l'architecture et la décoration intérieure s'inspirent de leur environnement, sont une façade rustique derrière laquelle se déploie leur mode de vie à l'occidentale. Autrement dit, dans ces lieux le « retour au naturel » est une simple amélioration frivole ou contrastée du monde moderne. Dans ce sens les attentes des expatriés par rapport à l'authenticité des objets qu'ils achètent sont similaires à celle des touristes.

1.1.2.2 ... et découverte

Les expatriés, de la même manière que les touristes, se plaignent aussi de l'aspect répétitif de l'artisanat nigérien. Par exemple:

« C'est toujours un peu répétitif, enfin sur Niamey c'est toujours les même sandales, les mêmes, les mêmes... » (E2) ou « On voit rarement des choses qui changent vraiment et où on se dit, tiens, celui là je l'ai jamais vu ailleurs. » (E4)

Lors de leur long séjour les expatriés sont en manque de découverte de nouveauté. Ainsi sur 12 expatriés interrogés, 10 d'entre eux (contre 8 touristes) répondent que l'artisanat du Niger est trop répétitif.

Inondation de produits artisanaux

Le fait que les touristes et les expatriés soulignent l'aspect répétitif de la production artisanale nigérienne s'explique par la réalité du marché qui se traduit par

¹²⁵ Schlumberger V., Gourdiér F., Gazelles D., 2005, p.181

¹²⁶ Schlumberger V., Gourdiér F., Gazelles D., 2005, p.75

¹²⁷ Schlumberger V., Gourdiér F., Gazelles D., 2005, p.76

la reproduction de l'œuvre d'un artisan à l'autre, avec ou sans son assentiment. Il est certainement inapproprié de parler d'« assentiment », tant est répandue la pratique de la copie dans le milieu des artisans, et on a l'impression qu'elle dérange peu de personnes.

La reproduction d'œuvre en quantité entraîne une saturation du marché qui est liée tout d'abord au nombre important d'artisans travaillant pour le marché « touristique » et de la concurrence qui en découle. Voici la vision d'un expatrié d'Agadez sur cet aspect du secteur :

« J'ai l'impression que tout le monde se met un peu là-dedans et que c'est le boulot au Niger qui rapporte le plus, bah en fait c'est vrai que c'est avec cette activité là que t'as l'argent. On a l'impression que tous les gens se mettent là-dedans et qu'ils mettent de côté toutes les autres activités, ils vont laisser par exemple le domaine de la santé aux expats. Comme si les gens allaient tous dans ce secteur d'activité où ils se marchent tous sur les pieds, ils se copient tous les uns les autres. Et puis je trouve que du coup ils en deviennent un peu agressifs, si on est un à faire une activité, on a des chances de vendre. Mais si on est cinquante, cette concurrence on la ressent dans la rue, tu vois : il faut m'acheter ça, il faut m'acheter ça » (E7)

En effet la clientèle de l'artisanat d'art est une clientèle réduite comparée au nombre d'artisans. Au Niger près de 10 000 artisans destinent en totalité ou en partie leur production au secteur « touristique » ; or, comme on l'a vu, la clientèle pour ce type de produit est réduite : les expatriés occidentaux sont environs 13 000 et les touristes 9000, sans compter, il est vrai, les consommateurs nigériens mais qui sont somme toute en nombre réduit. De plus, la plupart des artisans nigériens qui travaillent pour ce marché le font à plein temps, ce qui était moins le cas à la période pré-moderne. Cela entraîne une plus grande production par individu.

Cet engouement pour le secteur de l'artisanat d'art est aussi une réalité pour l'ensemble du secteur artisanal nigérien. Cela s'explique notamment par les effets néfastes de la sécheresse de 1984 et de la crise économique qui a débuté au milieu des années 1980. Ainsi en 1977, « le recensement général de la population dénombrait 58 000 emplois qui relevaient des activités artisanales »¹²⁸. Dix ans plus tard ce chiffre a plus que triplé : « En 1988, on estime que ce chiffre est passé à 192 600 »¹²⁹. Actuellement, environ 500 000 personnes se consacrent à l'artisanat. De plus les projets de développement, en particulier celui de la coopération luxembourgeoise DANI, ont incité de nombreux artisans à se spécialiser dans les produits de luxe¹³⁰, sans avoir fait au préalable une étude de marché pour ce type d'objets. Le manque de

¹²⁸ Hama H.M., 2002, p. 12

¹²⁹ Hama H.M., 2002, p. 12

¹³⁰ Au sein des 9 villages artisanaux qui regroupent environ 3000 personnes.

clientèle est particulièrement frappant dans les villages artisanaux en dehors de Niamey et d'Agadez. Ainsi, alors que de plus en plus de personnes s'engouffrent dans le secteur de l'artisanat d'art, la demande n'est pas prise en compte d'un point de vue qualitatif et quantitatif. Il en découle une offre conséquente de ces produits alors que la demande ne suit pas. De plus, selon B. Jules-Rosette, de nombreux objets sont produits en surplus, car l'organisation de la production est « gérée de manière à rencontrer la demande surévaluée sans prendre en compte la réponse réelle du consommateur entraînant l'encombrement du marché. »¹³¹ En conséquence, de nombreux objets sont exposés dans la boutique sans qu'il n'existe de demande réelle pour eux. De ce fait les objets ne se vendent pas vite et restent durablement sur les étagères des boutiques.

On explique ainsi les divers témoignages d'expatriés quant au caractère répétitif de l'offre d'objets d'artisanat au Niger.

Une conception de l'Offre

Au lieu de masquer cette surabondance d'objet comme le ferait un détaillant occidental¹³², les commerçants nigériens laissent sur les étals des séries d'objets identiques. Selon Steiner, l'apparence de désordre et de surabondance dans les boutiques africaines est d'une part le résultat d'un certain abandon, d'autre part un calcul du commerçant qui veut créer l'impression de profusion, montrer que sa boutique recèle les plus beaux trésors, à la manière de la caserne d'Ali Baba. Un commerçant d'Abidjan interviewé par Steiner précise : « Pensez vous réellement que nous allons laisser une bonne pièce enfouie au fond d'une pile ? Nous savons que ce qu'il y a n'est pas bon, mais si quelqu'un pense qu'il y a des trésors dedans, c'est bon pour le business »¹³³. Ainsi un client non-connaisseur souhaitant acquérir une antiquité peut-il penser acheter une pièce « authentique » alors qu'il s'agit en fait d'un « faux ». Néanmoins cette technique d'exposition donne parallèlement l'impression au consommateur occidental qu'il s'agit d'objet sans originalité, en particulier quand une multitude d'entre eux, tous identiques, se côtoient les uns les autres. C'est selon Hans Himmelherber « ce qui entraîne le consommateur à voir en chacun d'eux, une

¹³¹ Jules-Rosette B., 1984, p. 227

¹³² Par exemple, certaines grandes marques prétendent qu'elles préfèrent détruire leur surplus d'articles invendus plutôt que de les revendre auprès de boutiques de marque dégriffée. Cette technique marketing leur permet de donner l'illusion de proposer des articles originaux propre à la marque.

¹³³ Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), p.44

production de masse. »¹³⁴ Par exemple un expatrié explique :

« Y'a des choses qu'on va trouver belle au premier abord et puis finalement on va les revoir plusieurs fois, c'est ce que j'ai vécu avec la statue en bronze, c'est une scène de village et il y a une série comme ça et ça se fait beaucoup. » (E9)

Cet expatrié avait au premier abord eu l'impression d'avoir acheté une pièce originale, puis il s'est aperçu que ce type d'objet en bronze se trouvait en grande quantité et de ce fait l'objet lui est apparu moins « beau » car il avait perdu de son originalité à ses yeux. Selon B. Jules-Rosette: « La saturation du marché mène à une diminution de l'attrait et de l'intérêt de certains objets. C'est pour cette raison que les sculpteurs kenyans et les peintres zambiens sont constamment à la recherche de nouvelles variétés d'objets et dans la mise en place de nouveaux thèmes. »¹³⁵ Autrement dit, alors que la saturation du marché entraîne les artisans à innover, la clientèle occidentale a l'impression que c'est l'inverse qui se produit. D'ailleurs, les expatriés interrogés sont souvent déconcertés sur ce sujet. Et plusieurs fois, lors des interviews que j'ai effectuées, on m'expliquait dans un premier temps que les artisans nigériens n'innovaient pas pour ensuite se reprendre. Par exemple :

« Sorti des boîtes en cuir, des boîtes en talc, des batiks et des vanneries il n'y a pas grand chose. Non mais dans le cuir il y en a qui innovaient on commence à trouver des boîtes d'archives en cuir elles sont pas mal, les panières aussi. Mais il faudrait qu'ils fassent des panières superposables, ce serait encore mieux. » (E3)

Ainsi l'aspect répétitif mis en exergue par la surproduction et les techniques marketings africaines, entraîne-t-il une impression de production de masse qui pour les Occidentaux est appréhendée comme un signe de production industrielle, alors que pour eux de beaux objets sont faits de manière artisanale. De ce fait, cette production exposée de la sorte est comprise comme non innovante car finalement la nouveauté est perdue au milieu des objets récurrents. Néanmoins certains expatriés sont conscients de cette particularité du marché africain :

« En fait, répétitif je dirais que non, parce que là dernièrement j'ai vu des choses un peu nouvelles donc je me dis qu'il y en a qui créent quand même, c'est peut être des nouveaux. Oui il y a des nouvelles choses donc peut être que ça va évoluer. Je pense qu'il y a une création mais je pense qu'on voit toujours les mêmes objets dans chaque boutique. » (E5)
Autrement dit si l'innovation est difficile à percevoir, elle est malgré tout présente mais les objets innovants sont perdus au milieu de la masse des objets identiques exposés dans les boutiques.

¹³⁴ Himmelheber H. in Steiner C.B. Ruth B.P., 1999, p. 95

¹³⁵ Jules-Rosette B., 1984, p. 227

Pour une autre demande

Bien que certains expatriés interrogés estiment la production artisanale nigérienne comme innovante, la plupart d'entre eux (7 expatriés et 3 touristes) considèrent le caractère répétitif de la production comme étant un manque de créativité. Par exemple cet expatrié explique :

« C'est qu'ils (les artisans) restent un petit peu passéistes je dirais. Moi j'aurais bien aimé que les artisans et artistes nigériens aillent plus de l'avant, et essaient aussi de s'inspirer. C'est normal de s'inspirer de ce qui s'est fait dans le passé, mais qu'ils aillent un petit peu plus de l'avant que ce soit dans la peinture, dans les bijoux dans des choses comme ça. » (E6)

De ce point de vue, ce qui est perçu comme un manque de créativité s'explique par le fait que les « artisans et artistes nigériens » ne s'adaptent pas aux besoins et aux envies du monde « moderne » car ils continuent à se référer à « ce qui s'est fait dans le passé », autrement dit à produire des formes anciennes propres à leur culture selon un mode de production artisanal. Dans cette perspective, le pas est vite franchi entre le manque de créativité des artisans/artistes et l'emploi de la série. En effet, dans la définition de l'art telle qu'elle s'est élaborée en Occident depuis le XVe siècle puis théorisée au XVIIIe siècle, l'unicité de l'œuvre est centrale dans le processus de créativité.

Mais qu'en est-il en dehors de cette norme? Ce concept est loin d'être universel et intemporel. Comme le souligne Umberto Eco : « L'esthétique classique (...) n'était pas obnubilée par les innovations en tant qu'élément de valeur ; au contraire, il était souvent considéré comme "beau", un bien reprenant les types éternels ». »¹³⁶ De même le système de production africain n'est pas obnubilé par les innovations et s'il existe des maîtres d'Ecoles, des courants, l'individu n'est pas célébré de la même manière qu'en Occident. En effet, dans le système de production africain inhérent au système d'apprentissage qui reflète le modèle de l'autorité locale et d'artisanat, les artisans apprennent et réalisent des objets selon un schéma de répétition. Au sein d'une organisation très structurée par classe d'âge, les moins expérimentés apprennent auprès des plus expérimentés, et avancent dans ce processus de formation jusqu'à ce qu'ils connaissent toutes les ficelles du métier, comme dans nos écoles où les élèves passent d'une classe à l'autre. Ainsi un objet est-il en général dégrossi par un apprenti et fini par un artisan plus expérimenté. De plus, les artisans ne signent en général pas leur production, pratique qui en Occident inscrit l'idée que l'œuvre est unique et produite par un artiste unique.

Il en est de même dans le secteur de l'art dit touristique, où les coopératives d'artisans semblent travailler à l'encontre de l'objectif d'œuvre unique en raison de

leur nature très égalitaire. De ce fait, les producteurs d'image d'une coopérative sont en attente vis à vis des créateurs d'image. Par exemple, quand le sculpteur **Kamba Safari Mbai** insère une nouveauté, comme le mouvement, dans ses sculptures, la réponse positive de la demande n'est pas immédiate car l'image est encore non conventionnelle. Puis si l'image est acceptée par les consommateurs, les producteurs d'images se réapproprient l'idée du créateur d'image pour répondre aux variations de goût de la demande. « Une fois que la convention de sculpter le mouvement est acceptée, l'écart expressif entre les artistes et la clientèle est relié. L'innovation peut alors être popularisée et peut à nouveau nourrir le processus de production. »¹³⁷

Cette façon de procéder dans le système de production, de même que le fait d'exposer des séries d'objets identiques, sont liés à l'absence de prise en compte des techniques de vente occidentales qui ne sont pas adaptées à celle de l'Afrique. Voici une anecdote tout à fait révélatrice illustrant ce propos. A l'occasion de la fête de l'artisanat nigérien en avril 2006, la mise en exposition de la boutique du village artisanal d'Agadez avait été repensée par Nicole Morais qui travaillait en tant qu'assistant technique au sein de cette structure. La première chose avait été d'enlever tous les objets qui apparaissait plusieurs fois dans la boutique afin d'aérer l'espace et de donner l'impression de pièce unique. Le jour de la fête le ministre du tourisme et de l'artisanat, Amadou Nouhou visitant la boutique, expliqua au gérant, Mohamed, que la présentation était très bien mais qu'il n'y avait pas assez d'objets présentés, que l'espace était un peu vide. Le lendemain la boutique avait repris ses allures de « caverne d'Ali Baba », malgré les efforts de Nicole Morais pour lui donner un aspect plus « occidental ».

La plupart des Nigériens ont cette conception de la mise en exposition des objets d'artisanat d'art. Néanmoins, le concept occidental de l'unicité de l'œuvre peut être bien intégré par certains artisans. C'est le cas de Mohamed Bididen, qui au contact de J.Y. Brisot a appris cette notion fondamentale de la conception occidentale en matière d'art. Ses bijoux sont considérés comme originaux par les expatriés car il ne les montre qu'à ses clients. De ce fait, ses créations ne sont pas copiées par d'autres bijoutiers. Cet artisan passe donc, aux yeux des expatriés comme étant très créatif. La solution pour éviter la saturation du marché local avec des objets identiques serait donc comme le préconise la boutique de commerce équitable Sira Kura, qui exporte en France des produits du Mali, d'aider les artisans-créateurs à protéger leurs œuvres

¹³⁶ Eco U. in Steiner C.B., 1999, p. 99

et à instaurer le paiement d'une sorte de droit d'auteur acquitté par les autres artisans qui les produiraient¹³⁸. Mais ne serait ce pas à l'encontre du respect des « traditions » locales comme Sira Kura le revendique ?

Ainsi la critique des Occidentaux et en particulier des expatriés sur le manque de créativité des artisans nigériens s'explique-t-il par le fait qu'au Niger, les œuvres artisanales ne sont pas protégées, ce qui permet une reproduction massive et banalisatrice des innovations. De plus, le fait qu'on montre beaucoup d'objets identiques à un même endroit donne une image détériorée de ces objets qui passent pour être des productions de masse alors que les galeries d'art mettent en avant les idéaux esthétiques occidentaux de l'unicité de l'œuvre et de la réputation de l'artiste pour vendre leurs œuvres sur le marché de l'international. C'est ainsi qu'après le départ de Pierre Lods, l'initiateur de l'école de Poto-Poto au Congo Brazzaville pour l'école des Arts du Sénégal à Dakar, les expositions internationales des peintures de Poto-Poto se firent dès lors moins fréquentes et, à la faveur d'un succès remporté auprès des touristes européens, les thèmes en vogue de Poto-Poto furent créés en série, commercialisés en nombre. Les œuvres perdirent ainsi progressivement le cachet d'authenticité qui les avait caractérisées à l'origine¹³⁹.

1.2.3 Afrodesign, nous n'avons pas les mêmes valeurs !

Si les goûts des touristes et expatriés occidentaux ont plusieurs points communs du fait de leur origine commune qui stigmatise leurs spécificités culturelles et artistiques, il y a néanmoins des traits bien spécifiques aux expatriés du fait de la longévité de leur séjour dans le pays hôte.

1.2.3.1 Une clientèle du quotidien aux goûts changeants

Le goût est indissociable du moment et de l'environnement dans lequel il prend place. Le goût n'est pas statique, il change au cours de l'existence. « Chacun peu établir, par un rapide examen de conscience, la manière dont son goût a varié en diverses matières au cours de son existence. »¹⁴⁰. Dans ce sens, du fait de la longévité du séjour des expatriés, leurs goûts ont le temps de se transformer dans leur nouvel

¹³⁷ Jules-Rosette B., 1984, p. 228

¹³⁸ Seuret F., avril/mai/juin 2003, p.21

¹³⁹ Grabski J., 2001, p. 181

¹⁴⁰ Deuber Ziegler E., 2000, p. 116

environnement.

Une expatriée m'a expliquée qu'en France elle ne mettait plus de bijoux et que c'est une fois arrivée au Niger qu'elle a recommencé à en porter. Il y a plusieurs facteurs à ce changement de comportement : tout d'abord la production de bijoux étant abondante au Niger, les expatriés sont naturellement attirés vers ces objets. De plus, la mode féminine au Niger est au port de nombreux bijoux et les femmes françaises, même si elles gardent leur spécificité culturelle, sont quand même influencées par la mode locale. De même elles portent en générales des robes longues et des vêtements amples. Car comme le souligne E. Deuber Ziegler : « tous nos sentiments, jusqu'aux plus intimes et aux plus rares, ont, par définition, continuellement à s'ajuster – et le fait est qu'ils s'ajustent. »¹⁴¹

Pour parler de mon cas, à mon arrivée au Niger je me suis tout d'abord intéressée aux bijoux touareg, puis au bout d'un an environ, à force de voir ces bijoux en quantité autour de moi, je m'en suis lassée et j'ai recentré mon goût sur les bijoux peul en cuir, beaucoup moins répandus, ce qui leurs donnaient à mes yeux un cachet plus original. Cette expatriée vivant à Agadez explique également :

« Le travail de l'argent, je m'en suis blasée, disons que ça me plaisait au début mais au jour d'aujourd'hui j'en ai tellement vu, je trouve que ça n'évolue pas forcément énormément donc finalement j'ai pas beaucoup de bijoux. Les quelques bijoux que j'ai ce sont des bijoux de créateurs qui se sont inspirés (des bijoux touareg) mais qui les ont modernisés justement c'est un copain nigérien du Sud qui s'inspirait et reprenait des petits trucs touareg. J'aime bien les bijoux en argent mais pas le pur traditionnel touareg dont je me suis lassée. » (E12)

Cette expatriée qui habite depuis huit ans au Niger a fini par se lasser des bijoux en argent du fait de la longévité de son séjour lui permettant de s'apercevoir (sans forcément l'expliquer) que le marché de la bijouterie touareg était saturé¹⁴². Aussi, chez un expatriés le goût (ou la faculté de juger) a-t-il le temps de se former, d'évoluer, d'être un instrument de découverte, de comparaison, de compréhension de la réalité.

L'évolution du goût n'est pas spécifique aux expatriés, elle peut aussi se produire chez les touristes qui viennent régulièrement et pour des durées assez importantes (de 1 à 3 mois) dans un pays, sans pour autant y résider. De même que pour les expatriés, la longévité de leurs séjours accumulés permet à ces touristes de connaître de mieux en mieux l'artisanat du pays qu'ils fréquentent régulièrement. De

¹⁴¹ Deuber Ziegler E., 2000, p. 116

¹⁴² Si les touristes classique reprochent aussi l'aspect répétitif c'est pour des raisons liées à leur statut de touristes qui ne relèvent pas des mêmes réalités que pour les expatriés puisque dans le cadre de leur circuit, les commerçants et les artisans leurs présentent toujours les mêmes objets.

ce fait leur compréhension de la réalité se rapproche bien plus de celle des expatriés que de celle des touristes classiques et ainsi leurs goûts s'ajustent au fil du temps. Ainsi ce jeune touriste de 28 ans venu au Niger plus de sept fois lors de voyages touristiques, de voyages associatifs et de voyages d'études explique à propos de sa vision de l'artisanat nigérien:

« Ca a évolué, au début j'étais fasciné par l'artisanat touareg et puis au bout de quelques années ça a commencé à me lasser parce qu'on voit systématiquement les mêmes objets, les mêmes formes. Il y a de très bons artisans, de très bons forgerons à mon sens, mais je dirais qu'il y a peu d'innovations sans doute faute de marché et puis ce qui m'a pas mal intéressé depuis l'année dernière c'est l'artisanat peul qui est un peu moins luxueux, qui est peut être plus brut. » (TLD).

Ainsi le goût de ce jeune touriste atypique a-t-il évolué de la même manière que ma faculté de jugement vers l'attrait pour les bijoux peul au détriment des bijoux en argent touareg parce qu'« on voit systématiquement les mêmes objets, les mêmes formes ».

L'évolution du goût des expatriés et touristes de longue durée se manifeste à long terme par un détachement de la valeur symbolique de l'objet, du fait de la découverte de la réalité sur place qui amoindrit l'image déformée et stéréotypée de l'Afrique que se faisait la personne à son arrivée. Ainsi un expatrié explique :

« En fait avant ça me faisait un peu chier d'acheter un objet et après de m'apercevoir que l'objet avait été fait dans un but mercantile enfin pour le touriste quoi, un masque ou un truc comme ça quoi. Et après coup j'ai compris. Par exemple à Madagascar, ils n'ont pas la culture du masque pourtant j'ai trouvé là bas de beaux masques. Et puis je me suis dit, qu'après tout, si le masque me plaît et que je trouve que le rapport qualité prix me convient bah je l'achète. C'est vrai que des fois tu penses que c'est un masque avec tout le côté un peu mystique et au début quand tu apprends que c'est un peu un truc pour les touristes, bah t'es déçu parce que tu pensais qu'il y avait une sorte de spirituel, du sentimental. Bah le truc aussi que je trouve, c'est que quand t'arrives en Afrique justement t'a le côté mystique, plus j'y suis moins je le trouve » (E7)

Pour ce jeune expatrié, l'image qu'il se faisait de l'Afrique et de ses objets comme symboles mystiques et spirituels s'est transformée avec le temps. Il a laissé de côté la charge symbolique des objets pour se concentrer sur leurs aspects formels et utilitaires. De ce fait le choix des objets par les expatriés ou touristes de longue durée qui en découle va être différent par rapport à celui des touristes qui, comme on l'a vu, choisissent plutôt un objet pour son symbolisme que pour son aspect formel ou utilitaire. Chez les expatriés, cet axiome est inversé. Ils accorderont plus de valeur à l'aspect esthétique car ces objets vont peupler leur environnement quotidien. De ce fait le comportement d'achat des résidents étrangers sera guidé par les besoins de la vie de tous les jours. Dans sa réflexion d'achat voilà comment un expatrié s'interroge sur le fait d'acheter un objet ou non :

« J'aurais aimé trouver des grandes nattes par exemple pour mettre sous une table ou quoi, or je trouve pas parce que les dimensions ne correspondent pas, c'est assez restreint, effectivement j'aurais bien aimé si j'avais pu trouver plus grande. Bon on peut, peut être, la faire fabriquer mais j'ai pas eu le temps. » (E6)

Toujours à propos des objets en vannerie une expatriée explique :

« [je n'ai] que des objets usuels comme un panier à linge sale, des dessous de plat, qu'est ce que j'ai encore, j'ai un genre de comment on appelle ça, de panier à trois étages qu'on pose par terre. » (E3)

Souvent les expatriés plus que les touristes vont se réapproprier les objets nigériens et les adapter à leur lieu de vie. Par exemple :

« Les calebasses gravées, oui, ça c'est assez joli aussi, mais par contre au niveau de l'utilisation, c'est pas évident. Bon c'est vrai que j'en ai acheté une à Zinder par exemple, je m'en sers de vide-poche pour mettre les cigarettes, des choses comme ça. Je pense que c'est des objets intéressants, en tout cas au niveau de la décoration » (E6)

Ou encore : « en fait je les [bibelots en bronze] ai achetés comme jouets aux enfants et ils ont joué avec » (E10)

Les expatriés vont aussi s'orienter vers des objets de plus grande envergure que les touristes. Par exemple au Niger beaucoup d'expatriés interrogés ont des poteries chez eux, souvent de grande taille comme des pots de fleurs. Les touristes, eux, ne peuvent pas rapporter ces objets lourds et surtout très fragiles. Ainsi, les maisons des expatriés sont souvent ornées de « beaux objets » et l'espace dans lequel ils évoluent est confortablement habité et décrit à leurs yeux un art de vivre raffiné (*voir annexe III, p.85, photos 3 et 4*).

L'objet acheté par un expatrié va avoir un autre statut que le simple curio qui est souvent réduit à un simple souvenir de voyage sans attrait esthétique car il aura aussi comme rôle de meubler et de décorer l'espace de vie, ou comme accessoire vestimentaire quotidien. De ce fait les objets acquis par un expatrié n'ont pas le même statut que les curios, qui une fois ramenés en France ont des difficultés à trouver leur place dans leur nouvel environnement et peuvent rarement accéder au statut d'objets décoratifs. Par contre, à son retour dans son pays, l'expatrié, qui aura vécu aux milieux de ses objets, pourra faire le tri entre ceux qu'ils apprécient et ceux qu'il considère comme sans intérêt. C'est ce qu'explique cette expatriée:

« Quand je vais rentrer en France il y a certains objets que je vais vouloir vraiment garder et valoriser, les choses que j'aime quoi. » (E5)

Ainsi même une fois ramenés en Europe les objets achetés par un expatrié pourront plus facilement conserver leur statut d'objet décoratif avec en plus une charge sentimentale.

1.2.3.2 Une clientèle exigeante

L'autre élément majeur qui différencie le comportement d'achat des expatriés (et des touristes de longue durée) des touristes classiques est qu'ils sont capables de déterminer la qualité et l'originalité d'un objet. En effet, les expatriés ont le temps de se former à la perception des nouveaux domaines de réalité du pays hôte et de ce fait, leurs critères de jugement, se soustrayant aux idées reçues, deviennent exigeants, personnels et autonomes. Comme l'explique cet expatrié de Niamey:

« Je ne vais pas acheter des cochonneries quand même, non, j'essaye d'acheter des choses bien faites. D'autant plus que, bon, on a le temps, on ne saute pas sur le premier objet voulu. Déjà on passe un certain temps à regarder, à sélectionner. D'un autre côté l'expérience que j'ai eue en vivant en Afrique m'a aussi appris à ne pas laisser passer des objets que je risquais de ne jamais revoir ; donc ça c'est vrai qu'il y a des fois où il faut savoir, justement saisir l'objet quand il passe et il y en a d'autres par contre pour lesquels on peut se permettre d'être plus exigeant. » (E6)

Grâce à son expérience acquise en vivant au Niger depuis 8 mois, cet expatrié est capable de trouver les objets qu'il considère comme de bonne qualité et originaux. Ainsi en vivant au quotidien dans un pays hôte, les expatriés deviennent capables de connaître les différents degrés de qualité et d'originalité pour un produit donné, de la même manière que les populations locales (mais en fonction de leurs propres codes esthétiques). A force d'acheter et de regarder les objets d'artisanat les expatriés sont capables de faire la différence entre les objets qu'ils considèrent comme innovants et de bonne qualité et les autres. Par exemple voici comment après un an de vie au Niger un jeune VP choisit un bijou touareg :

« Pour un bijou, par exemple, [il faut] qu'il n'y ai pas de fissure, de craquelure, enfin d'imperfections. Je regarde aussi si la colle n'a pas été mise n'importe comment, bon ça après tu peux la gratter avec un grattoir. Tu regardes que la pierre elle soit à peu près bien mise aussi, et que les gravures soit symétriques, tu vois que se soit bien martelé enfin qu'il y ait pas des trucs bien profonds dans un coin et puis des trucs tout légers, des pattes de mouche de l'autre côté. » (E7)

Une personne non connaisseuse ne regarde pas tous ces détails lors du premier achat d'un bijou touareg, puis ; à force de se procurer ces articles et de les connaître, cette même personne se concentre sur les différents détails qui l'ont contrariée lors des premiers achats. Ainsi, à force d'expérience cet expatrié a affiné son œil et a pu établir sa propre échelle de critères de qualité concernant le choix des bijoux Touareg.

Un autre aspect qui va différencier le comportement d'achat des expatriés et des touristes est le fait de passer des commandes aux artisans. En effet comme l'explique ce jeune touriste de longue durée :

« Une personne capable de passer une commande c'est (...) quelqu'un qui habite ici et qui a de l'imagination par rapport à un certain truc, qui a ses idées et qui dit : « voilà moi je

veux que tu fasses ça » et il fait un dessin, il va expliquer à l'artisan; ça prendra le temps que ça prendra mais c'est quelqu'un qui n'est pas de passage pour quelques heures ou pour quelques minutes et qui doit acheter rapidement son objet. » (TI5)

Faire une commande prend du temps car, tout d'abord, l'acquisition du produit fini n'est pas instantanée, il faut attendre en moyenne entre trois jours et une semaine. De plus, connaître les artisans capables de faire tel ou tel produit demande une certaine connaissance du milieu artisanal du pays hôte. Enfin, l'habitude de la pratique de la commande prend également du temps à être acquise. En effet faire des commandes n'est pas une habitude occidentale en ce qui concerne les produits vendus aux particuliers, ce qui leur demande une réadaptation de leur manière de consommer. Il est également nécessaire d'avoir des idées d'objets pour ensuite les expliquer à l'artisan, sans quoi la commande n'est pas possible. Par exemple un expatrié explique en ces termes l'une de ses commandes :

« j'avais vu dans un premier temps un gars qui vend des objets comme ça (de récup) près de la pâtisserie des Délices et entre autre j'avais repéré des paniers à salade, quelque chose qui ressemblait à des paniers à salade en tout cas et donc je suis allé demander de me faire une lampe à partir de ça parce qu'en Egypte j'avais acheté une lampe en fil de fer, qui a rouillé au Bénin d'ailleurs, et là comme je trouvais pas de lampes pour chez moi je m'étais dit tiens ça pourrait être bien d'utiliser ce panier à salade comme abat-jour pour une lampe donc j'ai fait faire le pieds etc. et voilà j'ai une lampe comme ça » (E6)

Ici cet expatrié, qui a habité pendant deux ans au Bénin, deux ans au Kenya, ainsi qu'au Maroc et en Egypte, a trouvé son inspiration auprès d'une lampe qu'il avait achetée en Egypte. Beaucoup d'expatriés qui travaillent en Afrique, ont en général des missions de deux ans et ainsi habitent plusieurs pays au cours de la durée de leur expatriation. De ce fait, par leur intermédiaire, de nouvelles formes ou techniques sont importées dans le pays hôte et circulent comme cela d'un pays à l'autre.

La pratique de la commande permet donc aux expatriés d'obtenir des objets qui paraissent originaux et modernes à leurs yeux, comparés à la masse d'objets vendus sur le marché local, comme l'explique cette fonctionnaire du consulat de France :

« Ce qui est génial c'est qu'ils [les artisans] s'adaptent aux nouveaux designs, on vient avec une idée vous leur faite un plan s'ils ne connaissent pas l'objet, ils vont se débrouiller pour le faire » (E3)

Cet échange réalisé par le biais de la commande entre l'étranger et l'artisan permet à celui-ci de connaître les goûts et les envies de sa clientèle occidentale et d'essayer d'y répondre.

Néanmoins la capacité des expatriés à reconnaître le travail qu'ils jugent être de bonne qualité fait d'eux une clientèle exigeante, critique vis-à-vis de la production

d'artisanat d'art local. Par exemple :

« Des fois, je trouve que les objets sont pas bien finis, que c'est pas précis et pas très rigoureux, c'est dommage » (E4) ou encore « moi, je dirais qu'ils (les artisans) ont pleins de capacités mais que, à vouloir vendre trop vite, eh bien, ils bâclent un peu leur travail. Ils pourraient être plus soignés, faire plus attention. » (E5)

Les expatriés se plaignent souvent du manque de qualité de l'artisanat local en prenant comme explication le manque de rigueur et de soin des artisans nigériens, et ce concernant les objets en surplus et ceux faits sur commande. Or, ce qu'ils qualifient de manque de rigueur et de soin s'explique par le rapport des expatriés au milieu de l'artisanat nigérien pour lequel ils ne détiennent pas tous les codes de compréhension. En effet, en arrivant dans le pays hôte, l'expatrié va généralement mettre un certain laps de temps avant de déterminer les artisans ou commerçants qu'il considère comme compétents. Comme l'explique cet expatrié :

« Je m'y connais maintenant à force de comparer de voir d'acheter ailleurs bon je m'aperçois que c'est chez Abda¹⁴³, à Niamey que je trouve les meilleurs produits. (...). Ca dépend quoi, dans tous les métiers il y a des charlatans. Il y en a qui vont faire un boulot bien soigné et d'autres pas terrible. » (E7)

Ainsi, cet expatrié, avant de trouver un artisan qui lui convienne, a visité d'autres artisans dont il n'a pas été assez satisfait, ce qui lui fait conclure que dans « tous les métiers il y a des charlatans ! », autrement dit que dans tous les métiers il a des gens compétents et d'autre moins compétents. Néanmoins, si certains sont conscients de cet aspect, d'autres, et notamment ceux qui viennent d'arriver, ont tendance à globaliser l'incompétence d'un artisan à l'ensemble du secteur et à se plaindre du manque de rigueur et de soins des artisans nigériens.

Un autre aspect, spécifique à la pratique de la commande, est ici à mettre en avant : dans le cadre de cette pratique, on ne voit le résultat que lorsqu'on récupère l'objet et l'on est parfois déçu. Par exemple, un expatrié juge :

« Pour le cuir, j'ai fait ma commande (d'une sacoche) à Banwo¹⁴⁴; et je trouve qu'il aurait pu faire mieux par rapport à son nom. Son travail n'était pas à la hauteur de sa réputation quoi, alors qu'il a eu le temps. » (E7)

Lors de la commande, cet expatrié avait dessiné le sac qu'il désirait sur un papier avec les dimensions. Mais le dessin est réinterprétable par l'artisan. Ainsi la sacoche était-elle bien finie et Banwo s'était appliqué à la faire au mieux, mais son commanditaire en avait une vision différente. Cette remarque est aussi valable en Europe où nombre

¹⁴³ Abda Kamso, forgeron originaire d'Attri, travaillant à Niamey notamment pour la ligne de bijoux française Ikken.

¹⁴⁴ Banwo Marassa, artisan à la coopérative de Baraka, Agadez

de personnes sortent de chez le coiffeur en disant « là il m'a raté » car ici deux visions se confrontent : celle du client qui a une image prédéfinie de sa coupe de cheveu et celle du coiffeur qui a lui aussi son point de vue.

Ces aspect sont souvent occultés par les expatriés, qui, déçus de leur commande, ont tendance à juger hâtivement qu'il s'agit d'un artisan qui bâcle son travail pour faire du profit rapidement.

Pour conclure, les expatriés, étant à long terme plus connaisseurs que les touristes, sont plus exigeants et s'aperçoivent, sans forcément analyser le lien de cause à effet qu'un objet est bien fait ou non. De ce point de vue, leurs goûts sont bien différents de ceux des touristes et il en découle une production de qualité tout à fait différente. Ce qui fait dire à B. Jules-Rosette que : « Dans chaque exemple, la qualité des objets d'art produits est directement influencée par les structures et les sources de la demande du marché de l'Art. »¹⁴⁵ Néanmoins, le mythe de l'authenticité de l'œuvre en tant qu'objet unique par opposition aux objets industriels, également considérés comme aux antipodes des objets africains, reste aux yeux des expatriés comme des touristes, la norme, et participe à la configuration d'un goût commun.

¹⁴⁵ Jules-Rosette B., 1984, p. 220

Chapitre 2 : Les consommateurs en Occident, une autre réalité du mythe

Si la clientèle occidentale des expatriés et des touristes fait partie du marché intérieur, il existe aussi un marché extérieur, pour lequel il est nécessaire d'exporter les produits d'artisanat d'art à l'international.

2.1 Une exportation nécessaire

Le marché extérieur pourrait être un grand atout pour les opérateurs nigériens vivant du marché de l'artisanat d'art. En effet, comme on l'a souligné précédemment, le marché intérieur composé d'Africains aisés, d'expatriés et de touristes occidentaux est loin d'être suffisant pour les milliers d'artisans qui travaillent dans le secteur de l'artisanat d'art au Niger. C'est pourquoi l'exportation en particulier internationale, semble être une porte de sortie pour cette production qui peut essentiellement être achetée par les habitants des pays du Nord, grâce à leur niveau de vie élevé. Comme le souligne B. Jules-Rosette « du fait que l'art n'est pas une marchandise essentielle, la saturation du marché dépend d'un important commerce basé sur la stimulation des consommateurs et de l'expansion de ce marché au-delà du pays. »¹⁴⁶

2.1.1. Les marchés extérieurs

Au Niger, les marchés extérieurs précoloniaux ont été d'importants débouchés pour les produits artisanaux de cette zone. En effet les populations du Niger sont parmi les peuples qui ont animé les grands courants commerciaux qui existaient à la période précoloniale. Le commerce transsaharien, pratiqué essentiellement par les Touareg et les Haoussa, se constituait en majorité de produits artisanaux, comme les étoffes, les peaux tannées et les produits de la maroquinerie. A travers ce commerce, l'artisanat trouvait un véritable épanouissement.

L'exportation des produits artisanaux, telle qu'elle se présente aujourd'hui offre une image différente de celle qu'elle avait par le passé. En effet les bouleversements introduits par la colonisation avec notamment la déviation des routes commerciales et l'avènement des produits manufacturés ont imposé aux artisans et commerçants de

¹⁴⁶ Jules-Rosette B., 1984, pp. 207-208

s'adapter à la nouvelle situation, notamment en recyclant une partie de leur production sous forme d'Afrodesign et de curios destinés aux marchés du luxe local et régional et en s'ouvrant à l'international. Il faut d'ailleurs souligner que de nos jours « les produits artisanaux nigériens exportés sont dans la grande majorité des cas des produits relevant de l'artisanat d'art. »¹⁴⁷

2.1.1.1 Marchés en Afrique

Le marché panafricain de l'artisanat d'art nigérien concerne un ensemble de pays divers. C'est le cas des pays du Maghreb (Tunisie, Lybie, Algérie et Maroc) ou, pour le voisinage frontalier du Niger : Nigeria, Burkina-Faso, Côte d'Ivoire, Sénégal et Togo¹⁴⁸.

De nos jours, l'exportation des produits artisanaux nigériens sur le continent est assurée par de nombreuses personnes. Le plus souvent, il s'agit des mêmes personnes qui interviennent dans la commercialisation locale. Ces artisans ou commerçants d'objets d'art nigériens se déplacent ou s'installent dans les pays où ils ont souvent de la famille, comme c'est le cas des forgerons touareg à Cotonou ou à Ouagadougou, où les commerçants haoussa en Côte d'Ivoire. Les produits artisanaux peuvent aussi sortir du Niger par le biais de commerçants étrangers qui viennent se ravitailler au Niger. Ainsi les objets en pierre de talc et les tissages sont-ils exportés au Nigeria, Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Mali. Les bijoux en argent se retrouvent en Côte d'Ivoire, au Bénin et au Nigeria. Les produits en cuir, notamment les sacs et les chaussures, sont plus spécifiquement vendus au Nigeria. Les sculptures en bois sont exportées au Tchad. Au Maghreb les produits de l'artisanat d'art concernés sont les bijoux et articles en argent, la vannerie, le textile et la maroquinerie.

Il faut souligner que l'exportation nigérienne n'est soumise à aucune réglementation nationale. Néanmoins il existe des structures parapubliques qui appuient ce secteur. En 1984, le Centre National du Commerce Extérieur (CNCE) fut instauré pour aider à la vulgarisation et la commercialisation des produits artisanaux aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays¹⁴⁹. Puis en 2001, une direction spécialisée dans la promotion des exportations (DPE) a été mise en place à la Chambre de Commerce, d'Agriculture, d'Industrie et d'Artisanat du Niger (CCAIAAN) pour assurer la participation officielle du Niger aux foires et expositions africaines et

¹⁴⁷ Hama H.M., 2002, p. 36

¹⁴⁸ Hama H.M., 2002, p. 35

¹⁴⁹ Hama H.M., 2002, p.38

internationales et organiser des missions de prospection commerciale¹⁵⁰

2.1.1.2 Marchés occidentaux

Les marchés de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique du Nord sont, selon H.M. Hama «les plus vastes et les plus rémunérateurs pour l'artisanat africain en général.»¹⁵¹ Pour le Niger, les meilleurs partenaires commerciaux dans le secteur artisanal sont la France, l'Allemagne, la Suisse, les Etats-Unis et le Canada¹⁵².

La prise de conscience de l'intérêt conséquent de ces marchés occidentaux s'est amorcée au sein du Centre artisanal du Musée National du Niger. En juin 1976, le musée devient membre fondateur de la fédération pour le développement de l'artisanat utilitaire (FEDEAU) qui avait pour but «de permettre aux artisans des pays en voie de développement, de mettre en valeur et de vivre de la production d'objets d'artisanat utilitaires, résultant aussi bien de la tradition que de la capacité à innover; aider les distributeurs à satisfaire la demande des consommateurs pour les produits d'artisanat utilitaires des pays en voie de développement et ceci en découvrant et en mettant au point des produits d'un bon niveau de qualité»¹⁵³. Mais cette fédération ne dura qu'un temps et n'eut pas l'impact escompté sur le système d'exportation des produits artisanaux du Niger.

Aujourd'hui, il existe des structures privées et de coopération qui appuient les artisans dans l'adaptation de leur production à ces nouveaux marchés. C'est le cas du Service de l'Artisanat d'Agadez (1986). Avec l'aide de l'APAAS du père Hervé, le SAAz a obtenu de nombreux marchés européens auprès d'associations caritatives et privées en Europe, pour la plupart des acheteurs s'inscrivant dans la mouvance du commerce équitable. De plus, afin de promouvoir ses produits, le SAAz participe à de nombreuses foires nationales et internationales en Afrique (Burkina Faso, Kenya, Madagascar, etc.). Son poids dans la zone d'Agadez est extrêmement important puisqu'il travaille avec 45 coopératives différentes qui regroupent plus de 3000

¹⁵⁰ Néanmoins au SIAO 2005, les artisans venus représenter officiellement le Niger, une fois arrivés sur les lieux du salon, ont appris qu'aucun stand ne leurs étaient consacrés car les réservations par la FNAN (représentant des artisans auprès de la chambre de commerce) n'avaient pas été confirmées. Les artisans ont donc du trouver une alternative par eux-mêmes car aucune solution de rechange n'a été proposée par les représentants de la FNAN.

¹⁵¹ Hama H.M., 2002, p. 35

¹⁵² On verra plus en détail ensuite, comment s'y prennent les artisans pour envoyer leurs produits dans ces pays.

¹⁵³ Saley M., 1984, pp.98-99

artisans en situation de vulnérabilité principalement les femmes des zones rurales. Sur le plan national cette organisation faîtière a ouvert deux lieux de vente : à Agadez et à Niamey. Le problème majeur du SAAz reste néanmoins de trouver de nouveaux marchés en Europe. C'est pourquoi, en 2003, Sandra Wenish, une assistante technique financée par le DED a appuyé le SAAz dans le domaine marketing et commercialisation pendant un an.

Le programme de coopération nigéro-allemande d'appui à l'artisanat (PAA) a soutenu plus globalement le domaine de la commercialisation des produits d'artisanat d'art nigérien. De même son successeur, le programme DANI, qui en 2003, initia sa phase trois orientée vers les problématiques de commercialisation des produits artisanaux. « DANI a déployé toute une panoplie de mesures pour soutenir la commercialisation. Ce sont des boutiques logées dans les villages et centres, des vente porte à porte, des foires, des expositions, un catalogue de promotion de la vente à l'extérieur, de la communication de masse et interpersonnelle, des équipements (micro-ordinateurs, lignes téléphoniques, messagerie électronique) pour permettre aux artisans d'être en contact avec la clientèle du Niger comme de l'extérieur »¹⁵⁴. Ce programme est notamment à l'origine de l'organisation du Salon International de la Femme (SAFEM) qui a lieu chaque année à Niamey et de la semaine de l'artisanat nigérien au Luxembourg (SENI-LUX) pour faire connaître les produits « made in Niger » dans ce pays. DANI appuie aussi les artisans aux foires ouest africaines et celles du Maghreb¹⁵⁵. De plus, depuis 2003, a été mis en place un Groupe d'Intérêt Economique (GIE)¹⁵⁶ présidé par Ibrahim Moussa, le président de la coopérative du village artisanal de Wadata ayant pour vocation d'appuyer les 9 villages artisanaux dans la commercialisation de leur produits, en particulier par la mise en place d'un site Internet et par l'appui à la participation aux foires d'Afrique, d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord.

Néanmoins, à part le SAAz qui a de nombreux partenaires commerciaux en Europe, les villages artisanaux mis en place par DANI qui sont les principaux fournisseurs d'artisanat d'art au Niger sont quasiment absents des réseaux du commerce international. En effet, sur l'ensemble des 9 villages artisanaux,

¹⁵⁴ Lux-développement-DANI, 2002, p. 10

¹⁵⁵ Les foires et salons sont les plus grands promoteurs de l'artisanat africain. Parmi elles le SIAO, les foires internationales d'Accra, de CIRE, de Kaduna, de Lomé, de Tripoli, de Casa, d'Alger, de Dakar... D'autres foires ont aussi lieu en Europe et en Amérique du Nord.

¹⁵⁶ Il faut souligner que pour le moment l'action du GIE est peu efficace. Le site internet mis en place par une stagiaire de Lux-développement en 2004 n'a été actif que 6 mois et le GIE délaisse les villages

l'exportation représente moins de 5 % des ventes¹⁵⁷. Par exemple, les exportations du village artisanal d'Agadez ne représentaient que 1% des ventes en 2003. Le taux d'exportation le plus élevé est celui du village artisanal de Wadata de Niamey avec 10% pour la même année¹⁵⁸.

2.1.2 Des difficultés à s'ouvrir à l'international

L'exportation de l'artisanat d'art (comme d'ailleurs le reste des produits artisanaux et agricole exportés) à l'international est donc restreinte au Niger. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette faiblesse de l'exportation de l'artisanat nigérien en Occident :

- Le manque de connaissance du circuit international de promotion de l'artisanat : beaucoup de producteurs ne sont pas au courant des diverses manifestations commerciales nationales et internationales qui leur permettraient de promouvoir leurs produits. De plus, leur manque de connaissance des réalités du marché au niveau national et de surcroît international peut les amener à des situations cocasses : « On a encore en mémoire le cas de ce groupe d'artisans qui, au lieu d'une foire artisanale se sont retrouvés à un Salon du Poisson et Dérivés. »¹⁵⁹ De ce fait de nombreux artisans nigériens restreignent leurs réseaux commerciaux au niveau local, car la conquête de marchés extérieurs exige une connaissance de ces nouveaux marchés à laquelle, beaucoup n'ont pas accès notamment car nombre d'artisans sont analphabètes¹⁶⁰.
- Le manque de contacts avec les opérateurs économiques occidentaux. En effet « La recherche de marchés, pas uniquement sur le pays mais aussi dans la sous région et en Europe, est très importante. Avoir des relations ou des contacts, tout ça c'est ce qui fait que vous avez plusieurs marchés et que vous avez plus de chance de produire et de bien faire fonctionner l'entreprise. »¹⁶¹ Les artisans qui parviennent à développer des débouchés à la fois locaux et à l'étranger ont du mettre en place un

artisanaux hors de la capitale.

¹⁵⁷ Il s'agit des seuls chiffres dont je dispose sur l'exportation de l'artisanat d'art. Chiffres obtenus auprès du GIE et des présidents des coopératives des villages artisanaux du Niger.

¹⁵⁸ Il y a une préférence pour certains objets de petite taille plus facile à envoyer comme les bijoux qui sont exportés à 60% ou les objets légers comme la maroquinerie qui est achetée en grand nombre. Par exemple, au centre artisanal de Maradi des détaillants anglais achètent des sacs, portefeuilles et chaussures, aux villages artisanaux de Tahoua, d'Agadez et de Wadata. Ces mêmes produits sont achetés par une détaillante hollandaise.

¹⁵⁹ Hama H.M., 2002, p. 61

¹⁶⁰ Seule 28,7% de la population nigérienne est alphabétisée.

¹⁶¹ Abdou Souley, animateur à la retraite notamment d'un projet de commercialisation du miel artisanal de Madaroumfa dans la zone de Maradi.

« processus communicatif multifonctionnel »¹⁶² qui leur permet de survivre dans le contexte du commerce mondial. Encore faut-il avoir la possibilité et la capacité de construire ces différents réseaux.

- Enfin, l'absence d'un système de distribution efficace des produits artisanaux, qui permettrait, par retour d'informations, d'adapter régulièrement les produits en fonction de la mode et de la tendance sur le marché occidental. En effet il n'existe pas un marché global de l'artisanat. Il existe des marchés différenciés par pays et par catégories sociales : ce ne sont pas les mêmes objets, les mêmes finitions qui vont plaire à Stuttgart, Londres ou Bordeaux. Ce ne sont pas les mêmes objets, gammes de prix et qualité qui vont plaire aux lycéennes et aux retraitées, aux Parisiens ou aux Berlinoises. Dans ce sens, les producteurs doivent adapter leur production aux évolutions de goûts des consommateurs occidentaux qui cherchent des produits de qualité et nouveaux. Cela implique que les artisans soient capables de comprendre la logique de ce marché et la nécessité de produire ce qui se vend en Occident. Par exemple depuis quelques années, le marché des instruments de musique « ethniques » est en pleine expansion. Cela demande donc aux producteurs d'être au courant de cette nouvelle particularité du marché occidental. Or les artisans nigériens sont rarement informés des variations de goût sur ce marché et des critères requis.

Ainsi, dans un premier temps, l'absence de connaissance du système d'exportation à l'international et l'absence de réseaux relationnel en Occident sont-ils un frein à l'exportation internationale des produits. Dans un second temps, une fois le marché acquis il faut que l'artisan reste constamment au courant des changements de goût en Occident.

Comme on l'a vu, pour remédier à ces problèmes de nombreuses organisations d'appui interviennent auprès des centres de production (coopératives, fédérations, ateliers familiaux...), mais leur impact est faible. Il semble en effet que les stratégies de développement en matière de commercialisation vont à l'encontre d'un système de distributions modernes dont la logique est capitaliste. Ainsi les programmes de coopération d'appui au secteur de l'artisanat (PAA et DANI) n'ont-ils pas considéré les différences entre les types d'acheteurs sur les marchés nigérien et extérieur, puisque l'un de leurs objectifs était de « renverser la tendance actuelle, c'est-à-dire faire de la population locale la principale consommatrice de ces produits. »¹⁶³ Or s'ils

¹⁶² Jules-Rosette B., 1984, p. 234

¹⁶³ Hama H.M., 2002, p. 61

avaient au préalable réalisé une étude de marché permettant de rendre compte des caractéristiques de la demande locale, les opérateurs de ces projets se seraient probablement aperçus que les articles actuellement proposés dans les villages artisanaux font partie du secteur de luxe et ne sont donc pas accessibles à la majorité de la population locale. La plupart des Nigériens achèteront les objets utilitaires de premières nécessités (marmites, tasses, nattes, canaris..) et non des produits utilitaires dont beaucoup n'ont que faire (ustensiles de bureau, abacost, cartables...). De même, ils préféreront les objets de décorations et de parures classiques (tasse, sakala...) à ceux aux tarifs élevés vendus dans les centres artisanaux (chaises en fer forgé, poufs, coussins, lampes,...). C'est pourquoi il aurait été intéressant de déterminer quels types de produits pouvaient satisfaire la demande nigérienne et quels articles devaient être commercialisés en Occident, afin de mettre en place un réseau commercial efficace.

On peut aussi évoquer une autres caractéristiques de l'ambiguïté des projet de développement dans le domaine de la commercialisation des produits artisanaux dans les pays dit du Sud¹⁶⁴, cette fois souligné dans le rapport Artisan du Monde (AdM) intitulé *Etude de l'impact après 25 ans de Commerce équitable sur les producteurs du Sud partenaire d'AdM* : les acteurs du commerce équitable (et on pourrait émettre la même remarque pour les acteurs du développement) ne font pas de différence entre les producteurs professionnels et les personnes vulnérables que des projets ont incité à se lancer dans un secteur artisanal, comme les handicapés avec CARITAS ou les femmes touareg avec le SAAz. Dans ce sens « si l'on raisonne en terme de développement, on semble rester au niveau de l'aide (...) On est plus dans la logique d'un CAT, centre d'apprentissage par le travail (d'un accès à des conditions de vie décentes et à la reconnaissance) que dans une logique d'émancipation. Toutefois, il faut souligner qu'au niveau des personnes vulnérables, le commerce équitable contribue à la réduction de la pauvreté. Pour les personnes concernées cela n'a pas de prix. »¹⁶⁵ Pour les personnes en situation de vulnérabilité, les structures d'appui leur permettent d'accéder à un revenu monétaire auquel elles n'auraient pas accès autrement. Par contre cet effet est sérieusement limité par la faiblesse des commandes, et leur

¹⁶⁴ Le terme « pays du Sud » désigne les pays les plus pauvres économiquement (PVD), qui sont généralement situés dans la partie sud des continents émergés. En particulier, l'immense majorité des PVD est située en Afrique sub-saharienne. Par opposition, l'expression « pays du Nord » est utilisée pour les zones développées économiquement. Bien que ce terme soit peu précis et non pertinent géographiquement, il reste utilisé, que ce soit dans certains documents des organisations officielles (certaines branches de l'Organisation des Nations Unies, la Banque Mondiale), par les organisations non gouvernementales, par certains médias francophones ou encore dans le secteur du commerce équitable.

irrégularité en volume, même si elles ont l'avantage de s'inscrire dans la durée. Pour les artisans professionnels, qui disposent déjà d'une activité rémunérée par leur production pour le marché local, les structures d'appui leur permettent d'augmenter et de diversifier leurs revenus. Toujours est-il qu'on est ici dans deux logiques de développement différentes. Les producteurs professionnels n'ont pas le même rapport avec le marché local et international que les producteurs en situation de vulnérabilité. Ne faudrait-il pas deux façons d'appréhender l'appui à l'artisanat en fonction du type de producteurs ? « Ce constat est d'autant plus important que les évolutions du marché de l'artisanat au Nord (contraction de la demande, augmentation des exigences des consommateurs, évolutions rapides des goûts et donc changements de gamme, durcissement des normes européennes....) risquent d'amener les centrales d'achat du commerce équitable au Nord à privilégier la relation avec les organisations exportatrices capables de produire des produits de qualité variés, novateurs..., au risque de rejeter les partenaires les plus nécessaires. »¹⁶⁶

Car finalement, les projets de développement agissant dans le domaine de la commercialisation de l'artisanat (mais aussi des autres produits) sont-ils des outils de la lutte contre la pauvreté ou des outils de développement économique? Les forgerons du Château I, sans se préoccuper de ces principes caritatifs de l'aide internationale, ont, quant à eux, mis en place une nouvelle dynamique entrepreneuriale qui s'est développée sur la seule initiative des individus et sur le capital relationnel qu'ils ont tissé à l'étranger.

2.1.3 La dynamique entrepreneuriale du Château I

Bien qu'elles restent bien plus modestes que les entreprises du secteur marchand comme par exemple les fournisseurs des sociétés minières, les boutique-ateliers du Château I fonctionnant comme des PME sont une véritable réussite commerciale.

Les patron-forgerons du Château I ont été capables de développer plusieurs débouchés au sein du marché local et à l'étranger. Tout d'abord à la suite de la rébellion touareg officiellement débutée en 1992, les forgerons d'Agadez et de ses alentours transférèrent leur activité à Niamey pour pallier à la désertion des touristes au nord du Niger, adoptant la même démarche que les grands commerçants agadéziens. Mais l'arrivée massive de forgerons à Niamey dans la deuxième moitié

¹⁶⁵ Artisans du Monde, février 2004, p. 93

des années 1990 a provoqué une concurrence qui n'a cessé de croître et c'est pourquoi, progressivement, certains forgerons touareg ont mis en place de nouveaux circuits de vente en développant les marchés extérieurs.

Les forgerons du Château I ont basé leur système d'exportation sur les relations qu'ils entretiennent avec des Occidentaux rencontrés au Niger. Lorsqu'ils rencontrent un Européen ou un Américain non récalcitrant les patron-forgerons lient rapidement des liens avec lui. Cette personne peut participer à la commercialisation des produits de deux manières. Le premier schéma, et le plus répandu prend place lorsque l'ami(e) européen ou américain se substitue au forgeron pour vendre les produits à sa place. Soit l'ami(e) en question ramène les objets pour tenter de les vendre chez lui auprès d'amis, de collègues et des membres de sa famille ou dans des boutiques et envoie ensuite l'argent par l'intermédiaire d'agences de transfert d'argent (Western Union) ou le ramène lorsqu'il s'agit d'un expatrié qui était juste parti pour les vacances. Soit, quand il s'agit d'une très bonne connaissance en qui le forgeron a pleinement confiance, il lui fait parvenir plus ou moins régulièrement des produits par l'intermédiaire d'autres personnes (Nigériens ou étrangers). C'est cette pratique que K. Seligman décrit très bien : « Occasionnellement, un ami américain revenant d'une visite au Niger me rapporte un paquet de bijoux à acheter. Je suis dans l'impossibilité de refuser cet engagement dans les transactions commerciales, car la famille ne comprendrait pas que je sois réticent à cela. Quand les bijoux arrivent, je les vends à ma famille, amis et collègues de travail aux prix établis par Saidi et je lui envoie les bénéfices »¹⁶⁷. La plupart des forgerons du Château I procèdent de la sorte et c'est maintenant une pratique répandue à l'ensemble des artisans et commerçants du quartier¹⁶⁸.

Le deuxième schéma concerne des artisans qui ont les moyens de se déplacer en Europe et/ou aux Etats-Unis. Dans ce cas, ils demanderont à leur ami(e) étranger une attestation d'hébergement¹⁶⁹, nécessaire pour l'obtention du visa touristique qui leur permettra de mener à bien leurs voyages d'affaire en Europe et/ou en Amérique. Il faut insister sur le fait qu'il est nécessaire de posséder une grosse somme d'argent

¹⁶⁶ Artisans du Monde, février 2004, p. 98

¹⁶⁷ Seligman T.K., 2006, pp. 229-231

¹⁶⁸ Il n'est pas rare que les artisans wodobé et les antiquaires et commerçants d'objets d'art du Château I, procèdent également de la sorte.

¹⁶⁹ A la suite de la loi Sarkozy adoptée le 28 octobre 2003, et rentrée en vigueur en 2004, les attestations d'hébergement en France, jusque là gratuites sont devenues payantes (15€ en 2004, depuis 2006, 30€, depuis 2008, 50€) et plus difficile à obtenir (refus en cas de mauvaise condition d'hébergement et salaire insuffisant de l'hôte, critères fixés par les mairies).

pour pouvoir venir sur ces continents¹⁷⁰. Ce n'est donc pas à la portée de tous les artisans.

Les patron-forgerons sont parvenus à disposer d'un revenu régulier leur permettant d'économiser pour partir dans les pays occidentaux, grâce à la vente de leurs produits auprès des expatriés, des touristes et des riches Nigériens de la capitale dans les années 1990. Cette régularité de revenu leur a également permis de perfectionner leurs produits. En effet, à un moment donné, les patron-forgerons ont été capables de passer un temps important à la production de nouveautés nécessaires à leur adaptation sur les marchés occidentaux, car ils pouvaient passer de longues périodes sans être rémunérés pour une commande donnée. Les artisans ayant une mauvaise situation économique, eux, se voient dans l'obligation de produire vite et en grosse quantité pour espérer gagner de l'argent au jour le jour. De plus, la qualité reconnue des bijoux du Château I permet aux patron-forgerons d'atteindre de meilleurs bénéfices que ceux des autres artisans. Ainsi, en développant leur compétence, les patron-forgerons ont-ils pu organiser de nouveaux réseaux de relations locaux et internationaux, ce qui les amène aujourd'hui à pouvoir investir dans le capital fixe productif (stock de machines et de matières premières) et à développer leurs compétences techniques et de gestion.

En ce qui concerne le transport des objets, les patron-forgerons partent avec un sac rempli de bijoux qu'ils ont déclaré au préalable à la Chambre de Commerce, d'Industrie et d'Artisanat du Niger (CCIAN) et pour lesquels ils ont obtenus un certificat d'origine, qui prouve que ces objets ont bien été produits au Niger¹⁷¹ et en donne la valeur marchande. Ensuite il est nécessaire de payer les frais de douane imposés par le gouvernement nigérien qui s'élèvent à 20% de la valeur totale de la marchandise. Néanmoins les forgerons du Château I payent un bakchich aux douaniers de l'aéroport d'environ 25 000 F CFA, remplaçant les 20% de frais de douane.

Une fois arrivés à la douane du pays de destination, le plus souvent la France, les artisans pratiquent de deux manières : soit ils ne déclarent pas leurs bijoux pour ne pas payer les droits de douane qui frappent les importations et représentent un

¹⁷⁰ L'ambassade de France demande de justifier l'équivalent de 1000 € sur un compte bancaire au Niger pour un mois de séjour en France à l'aide d'un bordereau de change (obtenu en générale avec un bakchich d'une quarantaine d'euro auprès d'un employé de la banque), payer le dossier de demande de visa qui coûte environ 50€ (irrécupérable en cas de refus) et en plus le billet d'avion qui revient à environ 600€. Cela est une très grosse somme puisque le revenu minimum en ville au Niger est d'environ 540 € par an.

¹⁷¹ Pour obtenir ce certificat il est nécessaire de verser la somme de 16 000fcfa

pourcentage non négligeable de la valeur déclarée des objets (20% de la valeur de la marchandise), soit ils déclarent leur marchandise en ayant pris soin avant de partir de pratiquer la « technique des bijoux des fantaisies ». Cette pratique consiste à déclarer une valeur réduite par rapport à la valeur réelle de la marchandise en faisant passer les objets pour des « bijoux fantaisie » (c'est-à-dire pas en argent) lors de l'enregistrement des produits à la CCIAN, valeur qui sera alors inscrite sur le certificat d'origine.

Une fois en Europe ou aux Etats-Unis, les forgerons sont hébergés par leurs amis européens (ceux mêmes à qui ils avaient demandé l'attestation d'hébergement ou d'autres). Sur place, ils démarchent des boutiques, se rendent dans des salons, des expositions, des foires internationales, des festivals ou organisent des expositions à domicile chez leurs amis. Toutes ces activités sont autant d'occasions de vendre leurs produits et de créer de nouveaux débouchés en rencontrant de nouvelles personnes. C'est en partie grâce à ces voyages d'affaires qu'ils tissent également des liens avec des grossistes européens, qui par la suite leur font des commandes régulières. La rentabilité de leur voyage est accrue par l'achat de véhicules d'occasion et de diverses autres marchandises revendues avec bénéfices au Niger. De retour au pays, les bénéfices issus de leurs diverses activités commerciales en Europe et/ou aux Etats-Unis sont en partie réinvestis dans l'activité et servent aussi à l'achat de maison (plusieurs patrons possèdent des parcelles dans le quartier de Dagmanet, et à Sabon gari, deux quartiers récents d'Agadez), de voitures, aux financements des futur voyages d'affaires et parfois à l'acquisition d'or.

Il est important de noter que, lorsqu'ils voyagent en Europe ou en Amérique, les forgerons du Château I sont tout à fait conscients de l'impact de leur tenue vestimentaire auprès de leur clientèle occidentale. De ce fait, même ceux qui s'habillent à l'occidentale, en particulier les jeunes de Niamey, délaissent leurs T-shirt et leur jeans pour porter la tunique à manche longue et le très distinctif *taguelmust* afin d'être en conformité avec l'image du noble guerrier du désert connu en Occident. Ils savent donc parfaitement utiliser l'image romantique des Touareg dans leur technique de commercialisation. Cette image du Touareg est aussi utilisée par les autres peuples du Niger dans la commercialisation des bijoux en argent auprès des occidentaux. C'est par exemple le cas d'Omar Bagagi, un Haoussa qui possède une boutique au Château I, qui sur place porte des habits occidentaux alors qu'en France il se pare à la touareg.

La réussite commerciale des patron-forgerons les a menés à un changement de statut et à une reconsidération au sein de leur société. Leur adaptation aux marchés

actuels pour satisfaire leurs nouvelles clientèles aisées, leur a permis de s'affranchir de leurs nobles maîtres touareg¹⁷². Grâce aux revenus engendrés en grande partie par la vente de bijoux « leur statut social qui en faisait une classe inférieure au sein de la société touarègue en a été profondément modifié. Certains d'entre eux disposent à présent de moyens supérieurs à ceux de leurs anciens maîtres ; c'est un des aspects importants de l'évolution récente de la société touarègue, marquée par la disparition, voire l'inversion des rapports de clientélisme. »¹⁷³ Ainsi ces artisans sont-ils passés d'un statut dévalorisé à un statut d'entrepreneur, riche, puissant, compétent et reconnu.

2.2 De la spécificité des objets exportés

Il va maintenant être question des différences de goût et des points communs entre les Occidentaux relevant du marché intérieur et ceux relevant des marchés extérieurs.

2.2.1 Une nouvelle peau....

2.2.1.1 Autres objets

Rappelons que les expatriés comme les touristes sont attirés par les objets « typiques » du pays dans lequel ils habitent ou voyagent. En effet comme il l'a été souligné plus haut, l'environnement dans lequel est acheté l'objet est dans les deux cas, (touristes et expatriés) un catalyseur. Pour les expatriés l'environnement se combine avec la recherche de qualité et d'originalité, ce qui est moins le cas des touristes qui se concentreront surtout sur la symbolique environnementale de l'objet. Néanmoins pour les uns comme pour les autres cet aspect sera pris en compte. Comme l'explique cette jeune institutrice expatriée :

« Ces objets là je les ai acquis, du fait que je sois arrivé dans ce pays et j'ai eu envie de voir ce qui se faisait et ça m'a plu et j'en ai acheté. » (E5).

En revanche, lorsque l'objet rentre sur le marché international, la symbolique de son environnement ne joue plus en sa faveur. C'est cet aspect que souligne B. Jules-

¹⁷² Les forgerons de l'ancienne génération avaient encore des liens avec leurs anciens maîtres. Ainsi Saidi Oumba « continua à maintenir un degré de connexion avec ses anciens patrons kel Ewey. Quand les *immajeren* kel Ewey de la campagne viennent à Agadez pour leur business ou pour des raisons médicales, à l'hôpital, ils restent souvent dans la concession de Saidi et Andi. » (Seligman T.K., 2006, p. 221) Mais cette pratique est de plus en plus rare avec les nouvelles générations qui n'ont plus de contact direct avec leurs anciens patrons, comme c'est le cas des fils Oumba, qui ont grandi à Agadez et dont certains travaillent à Niamey.

Rosette : « On peut supposer que les touristes préféreront acheter des articles plus à la couleur locale tels que des sculptures masai, alors que les sculptures décoratives d'animaux et les articles fonctionnels sont destinés à l'exportation. »¹⁷⁴ L'intérêt de l'objet ne réside plus en partie ou en totalité dans la symbolique spécifique du pays et des peuples qu'il représente (les Touareg au Niger, les Masai au Kenya, les Dogons au Mali...) mais dans son aspect extérieur et/ou fonctionnel¹⁷⁵. De ce fait, les produits nigériens les plus compétitifs sur le marché occidental sont les bijoux en argent, qui gardent leur aspect fonctionnel de parure. De même, certains produits de maroquinerie aux formes modernes (sacoches, poufs, sacs à mains...) font l'objet d'exportation, notamment aux Pays Bas et en Angleterre.

Une fois insérés sur le marché international, les objets passent ainsi du statut de souvenir à celui d'objet fonctionnel et/ou décoratif. Par exemple, les ronds de serviette vendus au Kenya sont considérés comme des sculptures de souvenir. Quand ils arrivent aux Etats-Unis, ils sont redéfinis comme cadeaux exotiques destinés à orner la table à manger chez les consommateurs sophistiqués¹⁷⁶. C'est pourquoi « au sein des coopératives kamba, une distinction marketing est faite entre les lignes d'exportations et les items plus "ethniques" destinés à la consommation locale. »¹⁷⁷ De même, au Niger, les produits aux formes modernes et/ou à la mode en Occident comme les poufs, les cartables, les sacs sont en partie destinés à l'exportation alors que les bourses, les tapis haoussa, les *albalai*, les *balka*, les samaras, les ensemble en tissus léger, ... c'est-à-dire les objets n'ayant pas de fonction adéquate en Europe, resteront destinés au marché intérieur. Par exemple, les *albalai*, qui serviront de décoration ethnique chez les expatriés ou chez les ex-touristes, seront moins appréciés en Europe qu'un masque ou une statue en bois. De ce fait, beaucoup d'objets qui ont une forte valeur sentimentale pour un expatrié ou un touriste lors de son séjour en Afrique pourront être délaissés après son retour au pays, car l'objet ne sera plus adapté. Par exemple, les *balka* s'adaptent à un sol sableux qu'on ne trouve pas en Europe. Ainsi, hors de leur contexte, certains objets n'ont plus de sens. Le parallèle avec les antiquités est ici éloquent. Une antiquité, en entrant dans un musée, une galerie ou dans une maison occidentale passe du statut « d'objet vivant » à celui « d'objet mort ».

¹⁷³ Grégoire E, 1999, p. 278

¹⁷⁴ Jules-Rosette B., 1984, pp. 210

¹⁷⁵ Néanmoins, au delà de sa valeur intrinsèque, l'objet exporté pourra aussi avoir une valeur sentimentale lorsqu'il prend le statut de cadeau.

¹⁷⁶ Jules-Rosette B., 1984, pp. 221

¹⁷⁷ Jules-Rosette B., 1984, pp. 210

Cet aspect du statut de l'objet qui est exposé dans un nouveau lieu qui le décontextualise géographiquement (et de surcroît pour les antiquités, historiquement) est intrinsèque à chaque objet ayant un rôle spécifique dans son pays d'origine. Par exemple, une bouilloire en plastique pourra être utilisée par un occidental comme un arrosoir, alors qu'en Afrique elle est utilisée pour les ablutions et la toilette. Néanmoins, pour une antiquité, le schéma est différent, car une antiquité prend dès le départ le statut d'objet trésor. Elle n'est plus achetée uniquement pour sa valeur décorative et/ou fonctionnelle, mais parce qu'elle possède une autre valeur : celle de l'authenticité du connaisseur, dont il sera question ensuite.

2.2.1.2 Autre façon de faire

Au-delà de son statut, ce qui va différencier l'objet acheté en Afrique de celui acheté en Occident est la façon dont il sera présenté et mis en valeur, c'est-à-dire toute la stratégie qui sera employée pour le vendre. Néanmoins, chez les détaillants d'origine africaine les techniques de ventes se rapprochent de celles pratiquées en Afrique.

De l'Afrique en Occident

Les commerçants africains le plus actif dans la diffusion des premiers objets africains en Europe et aux Etats-Unis, furent les antiquaires wolof¹⁷⁸. Dès les années 1960 ils vendent régulièrement à Paris, Londres, puis à New York, Los Angeles et San Francisco¹⁷⁹, où ils diffusent des antiquités ainsi que des faux vieillis présentés comme pièces « authentiques ». Les antiquités ou les faux vieillis étaient (et sont encore) mis en vente dans des chambres d'hôtels dont les propriétaires contactaient des directeurs de musée, des marchands et des collectionneurs. Les commerçants wolof vendaient les pièces de valeur considérablement moins cher que dans les galeries, mais avec encore un profit non négligeable. A partir des années 1970, l'alimentation du marché de ce que les collectionneurs définissent comme les genres classiques de l'art africain (masques faciaux en bois et les statues rituelles) diminuait, et de ce fait les commerçants wolof et les autres commerçants africains qui s'étaient lancés dans ce

¹⁷⁸ Contrairement aux commerçants sénégalais, les *Dan fol* nigériens viennent rarement en Europe vendre leur marchandise. Ils préfèrent voyager dans la région et les pays du Maghreb où leurs réseaux marchands existent de longue date. Les antiquaires nigériens estiment que le coût du voyage (en plus des nombreuses difficultés administratives pour l'obtention du visa) ne permettrait pas de rentabiliser leur activité. La stratégie est donc de vendre les antiquités sur place notamment à des expatriés connaisseurs ou à des antiquaires occidentaux qui se déplacent en Afrique pour faire leurs achats.

¹⁷⁹ Crowley D.J., 1970, p.46

commerce diversifièrent leur inventaire pour inclure d'autres catégories d'art comme les articles de maisons ou utilitaires, des fournitures des textiles, etc.¹⁸⁰

De nos jours, beaucoup de marchands africains se sont spécialisés dans la vente de nouveautés. Pour écouler leur marchandises, ces camelots parcourent les marchés où ils vendent disposés sur les étals de leur stand, des objets d'art de reproduction et des innovations de type curios. En effet, il s'agit généralement d'objets de mauvaise qualité, qui sont de simples reproductions de certains stéréotypes des sculptures et masques bien connus en Europe (Sénoufo, Dan, Bambara, Songhay, Kongo...). Dans ces lieux de vente, les techniques de présentation et de marketing reproduisent celles pratiquées en Afrique. Les stands ou les boutiques ont une présentation confuse, avec une grande quantité de produits identiques disposés les uns à côtés des autres comme décrits précédemment.

Dans ces lieux de vente « à l'africaine », les prix ne sont pas indiqués. En Afrique cela fait partie de la tactique commerciale, qui est adaptée à la réalité économique du pays, où l'argent se gagne au jour le jour et se dépense au jour le jour. Il en découle une technique de vente basée sur la négociation. En effet, « la valeur individuelle des objets d'art est établie sur les marchés d'art africain selon une négociation ou un marchandage verbale intensif sur le prix. La négociation est utilisée par les commerçants comme un mécanisme d'établissement du prix à la fois pour acheter des objets auprès d'un fournisseur itinérant ou d'un atelier d'artistes soit pour vendre les objets à d'autres commerçants, aux collectionneurs et marchands occidentaux, aux touristes et autres acheteurs »¹⁸¹. Steiner distingue quatre types de négociations : la négociation d'extraction entre le propriétaire (ou le créateur de l'objet) et le commerçant, la négociation de gros, c'est-à-dire la revente de ce même objet au sein de la communauté des commerçants d'objet d'art ; la négociation de détail qui met en avant la vente de cet objet auprès d'un collectionneur ou détaillant occidental, et enfin la négociation interprétative cette fois entre le marchand africain et le touriste. Dans ce dernier cas, « à la différence des autres aires du marché de l'art qui suivent vraiment un schéma sérieux de négociation économique, le processus de négociation entre touristes occidentaux et commerçants africains est construit de manière à satisfaire les stéréotypes occidentaux dans l'image d'amusement qu'ils se font de la transaction au sein du marché. »¹⁸² En effet, comme l'explique ce touriste à

¹⁸⁰ Steiner C. B., 2001 (réédition de 1994), p. 7

¹⁸¹ Steiner C. B., 2001 (réédition de 1994), p. 61

¹⁸² Steiner C. B., 2001 (réédition de 1994), p. 71

propos des boutiques d'Agadez :

« Elles sont très typiques, enfin pour moi c'est vraiment la boutique typiquement africaine où il faut y passer du temps où il faut discuter avec les vendeurs il faut se faire connaître il faut avoir beaucoup de temps. Et je pense qu'on peut faire des trouvailles » (TO4)

Les commerçants africains sont conscients de ces attentes de la part des touristes occidentaux, et ils manipulent le processus de négociation dans ce sens afin de satisfaire les attentes de cette clientèle. De ce fait, « ils exagèrent leur réponse du prix donné, étendent le temps de la négociation au-delà de la durée pratiquée, et en général utilise le processus de négociation comme une arène pour divertir le client avec des affirmations étonnantes et des remarques amusantes – afin de brouiller, comme il se doit, la distinction entre le jeu et l'habituelle transaction »¹⁸³

C'est le même processus qui est utilisé par les marchands africains en Europe auprès de leur clientèle. Dans ce contexte, de même que les touristes et les expatriés, les acheteurs en Europe découvrent les manières du business « à l'africaine » et tentent de négocier « dans leur étrange langue ». De plus, quand les commerçants négocient avec ces personnes non initiées les marchandises qu'ils vendent, ils ne discutent pas uniquement du prix comme c'est le cas dans les autres transactions, mais ils introduisent dans la négociation une forme de publicité. Cette publicité, c'est-à-dire chaque type de discours qui augmente la probabilité de la vente, inclut des informations sur l'histoire légitime de la collecte de l'objet, ainsi que sur le sens symbolique ou l'utilisation traditionnelle de l'objet dans son contexte indigène. La publicité est donc utilisée pour inciter la clientèle à acheter des objets de type curio en mettant en avant la symbolique de l'objet pour masquer sa mauvaise qualité. Car ce qui caractérise les touristes et les acheteurs en Europe c'est leur absence de connaissance du marché de l'art africain et surtout de la valeur des objets. Chez les expatriés, cette méconnaissance s'estompe au fil du temps passé dans le pays d'accueil.

De l'art et de la manière occidentale

Les autres lieux de vente proposant de l'art africain en Europe et en Amérique notamment ceux gérés par des Occidentaux, ne sont pas présentés de la même manière et proposent une publicité différente.

Autres lieux de vente

Les antiquités sont vendues dans un circuit spécialisé c'est-à-dire dans des

galeries, telles que celles de Ratton Hourde (Paris), de Monbrison, Ethwistel (Londres) ou de Bernard Dulon (Paris). A Paris, elles sont localisées en grand nombre dans le quartier latin, notamment rue des Beaux Arts, rue Mazarine, et quai Malaquais.

Les innovations, elles, sont distribuées par plusieurs types de structures : tout d'abord, par les associations caritatives se fournissant lors de voyages de bénévoles pour le montage ou le suivi de projet dans les pays dit du Sud concernés (Congo, Venezuela, ...) et vendant les produits de ces pays pendant des manifestations publiques et des évènements estivales ; ensuite chez les petits détaillants possédant des boutiques artisanales privées (par exemple : Ebène¹⁸⁴, Fibule¹⁸⁵ l'anthrOpo¹⁸⁶), spécialisées dans les objets « ethniques » (arts de la table, mobilier, textiles, vêtements, accessoires, bijoux, soin du corps, jeux); enfin chez des grands groupes privés comme IKEA, the Body Shop, la Redoute, qui proposent des gammes de produits réalisés dans les pays dits du Sud de plus en plus souvent certifiés éthiques¹⁸⁷.

Depuis une dizaine d'année, ces sociétés privées ou associations caritatives profitent de l'engouement du public occidental pour un large mouvement de commercialisation des produits du Sud vers les pays du Nord, celui du commerce équitable (CE). Ce mouvement commence avec les missions chrétiennes soutenues par les églises protestantes et catholiques en Europe, par les mennonites aux Etats-Unis, par exemple, qui y voient un moyen d'humaniser l'économie, de replacer l'homme au centre des préoccupations, de moraliser et de réintroduire une certaine éthique dans les affaires. Ainsi, en 1950, OXFAM commence ces activités d'importation de produits à travers le réseau anglais. En 1954, la création d'un réseau d'entraide et de solidarité international Self Help, aux Etats-Unis, vend des produits selon le principe d'échanges commerciaux plus justes entre le Nord et le Sud. Ce mouvement humaniste et religieux est relayé par le mouvement tiers-mondiste de la fin des années 1960, qui a, lui, un fondement idéologique et politique. Ce mouvement tiers-mondiste dénonce des termes d'échange inégaux entre pays du Nord et pays du Sud, et remet fondamentalement en cause le mode d'organisation libéral de l'économie, qui conduit à l'exploitation et la « prolétarisation » des pays du Sud. Cette

¹⁸³ Steiner C. B., 2001 (réédition de 1994), pp. 71-72

¹⁸⁴ Propose des produits de décoration d'Afrique et des vêtements de l'Inde

¹⁸⁵ Bijouterie ethnique vendant des bijoux en argent touareg et d'Asie

¹⁸⁶ L'anthrOpo est une boutique d'objets d'art et du quotidien d'Afrique, d'Inde, du Népal, et du Tibet.

¹⁸⁷ Le commerce éthique est censé garantir le respect de l'Homme et permettre de mettre en place un programme d'amélioration des conditions de travail et de rémunération des salariés.

deuxième mouvance a vu le jour à la suite de la CNUCED (Conférence des Nations Unies pour la Coopération et le Développement) de 1964 intitulée *Le commerce, pas la charité*. Cette conférence initia le CE (c'est en effet cette année là qu'apparaît la notion de CE) et le considéra comme un moyen de répondre aux enjeux du développement humain. Il s'ensuivit l'ouverture de nombreuses structures allant dans ce sens comme Artisans du Monde (AdM), dont le premier magasin ouvrit en France en 1975. Enfin, plus récemment, l'émergence du concept de développement durable, suite au rapport Brundtland (1987), à la conférence de Rio (1992), puis celle de Johannesburg (2002), contribua à légitimer et institutionnaliser l'approche du CE. Dans ce dernier cas, le mouvement est plus rassembleur et consensuel, puisqu'il ne remet pas en cause fondamentalement le système libéral, et propose des ajustements dans le processus de création de valeur, afin que la création de richesses aujourd'hui ne mette pas en péril notre capacité à répondre aux enjeux de demain¹⁸⁸. Alors que le commerce équitable était principalement soutenu par des groupes minoritaires, qui se posaient en opposant au système, son intégration au sein du large mouvement du développement durable permit sa diffusion à un plus large public. Les premiers produits issus du CE entrèrent dans la grande distribution en 1988 sous le label Max Havelaar en Hollande puis en France en 1998.

Si à cette époque le CE était encore peu connu des consommateurs occidentaux, il est aujourd'hui en plein essor. En 2000, 9% des français en avaient entendu parler¹⁸⁹. Ils sont en 2004 un sur deux¹⁹⁰. De plus de 2002 à 2004, le nombre de personnes achetant des produits CE a augmenté de 76% dont 10% correspondent à des objets de décoration et d'ameublement.¹⁹¹

En effet, jusqu'aux années 2000, les articles d'artisanat d'art étaient marginaux au sein de ce mouvement qui favorisait surtout les produits alimentaires (en particulier le café, le thé et le chocolat). Avec la demande toujours croissante pour ce type de produit, de nombreuses sociétés privées et associatives se sont intéressées à ces articles. Actuellement, il existe des réseaux de boutiques privées ou associatives spécialisés dans l'artisanat appartenant au circuit de distribution et d'importation du CE dont le plus connu en France est la Fédération Artisans du Monde qui totalise aujourd'hui plus de 100 points de vente en France.

Il existe aujourd'hui plus de 3500 points de vente spécialisés dans le CE dans

¹⁸⁸ Lecompte T., 2003, pp.55-56

¹⁸⁹ Sondage IPSOS, oct. 2000

¹⁹⁰ Etude Max Havelaar, janv.2004

le monde, dont 3000 en Europe¹⁹². « Chaque point de vente semble spécialisé selon le type de produit acheté. Ainsi et sans changement depuis 2001, la plupart des achats effectués en grande surface s'orientent vers le café (69%). Ceux effectués en boutiques spécialisées concernent toujours plus l'équipement de maison (21%) »¹⁹³. Ces boutiques spécialisées distribuent via le circuit classique sous le contrôle de label comme Max Havelaar pour la France, FLO (Fair trade labelling organisation) pour le monde ; c'est le cas de boutiques comme Tahoua Import déjà évoqué, ou encore 69 Charonne à Paris qui concentre de l'artisanat venus du monde entier. Néanmoins, les catalogues de vente par correspondances dont le plus connu est Artisanat-Self (1983) sont les plus spécialisés dans l'artisanat d'art et foisonnent depuis ces dernières années sur internet. En effet, 51% des achats par correspondance portent sur les objets d'artisanat d'art¹⁹⁴.

Les forgerons du Château I ont bénéficié de ce mouvement dans la vente de leurs produits en Europe. En effet, beaucoup vendent à des boutiques privées ou associatives qui participent à la diffusion de produits issus du CE. Même si les forgerons n'ont pas labellisé leur production, ils la vendent souvent en Europe dans des boutiques appartenant au réseau CE. Par exemple, Ebène à Paris, rue Pernety, dont la gérante importe de nombreux vêtements d'Asie labellisés CE et achète aux forgerons touareg lorsqu'ils passent dans sa boutique. D'autres forgerons vendent auprès d'organismes CE aussi important que OXFAM en Belgique, Alter Eco en France qui se fournit aussi en batiks nigériennes. De même le SAAz importe ces produits auprès de distributeurs spécialisés dans le CE notamment CARITAS (Suisse), GUEPAS (Allemagne), ANAA (Allemagne), SOLIDAR MONDE (France), APAS (France). Et en accord avec les fondements du mouvement international du CE, de nouveaux objectifs se sont ajoutés aux premiers¹⁹⁵, afin d'augmenter le niveau de vie des populations touareg de la région d'Agadez (alphabétisation, instruction sanitaire, formation pour la promotion de structures d'auto-administration, et protection des ressources naturelles avec la plantation et la protection du palmier doum)¹⁹⁶.

¹⁹¹ Etude Alter Eco, mai 2004

¹⁹² Lecompte T., 2003, p.108

¹⁹³ Lecompte T., 2003, p.152

¹⁹⁴ Sondage IPSOS/PFCE oct. 2002

¹⁹⁵ Valoriser l'artisanat touareg et permettre aux artisans d'accéder à un véritable réseau commercial à l'intérieur et à l'extérieur du pays dans le cadre du commerce équitable.

¹⁹⁶ Depuis les années 1990, le Service de l'Artisanat d'Agadez (SAA) est soutenu par le BALD (Bureau d'animation et de liaison pour le développement de l'église catholique du Niger), et par le

Autres négociations

Au sein de ces sociétés privées ou caritatives relevant ou non du CE ainsi que dans les galeries d'art antique la façon de négocier et de présenter les œuvres diffèrent de celle pratiquée en Afrique.

Dans les galeries européennes ou américaines, S. Price précise que les objets y sont exposés uniquement avec une petite pastille ronde portant un numéro qui se réfère à une liste de prix que les clients peuvent consulter discrètement pour connaître la valeur de l'objet qu'ils envisagent d'acheter¹⁹⁷. La négociation est ici de mise car la valeur des objets est très élevée. Ainsi, si la pratique de la négociation est chose courante dans les galeries occidentales, la valeur monétaire des objets invite à un autre standing en comparaison aux boutiques « de bazar » africaines. En effet, entre le prix payé dans un village et le prix vendu dans une galerie de New York ou de Paris, le facteur du coût d'un objet africain est multiplié par dix ou plus¹⁹⁸. Steiner donne l'exemple d'un masque Dan acquis dans un village de Côte d'Ivoire par un fournisseur ambulant pour la somme de 20\$, dont la valeur de l'objet passe à 40-60\$ quand il est revendu à un commerçant d'objets d'art dans un centre urbain (Man ou Damané). Le prix monte facilement à 80-120\$ quand le masque est acquis par un commerçant africain de la capitale. De là l'objet est revendu au prix de 200 à 400\$ à un autre commerçant qui le vendra en Europe ou aux États-Unis dans une galerie à 800 ou 1000\$. Finalement le masque sera vendu au sein de la galerie ou par un collectionneur privé entre 1600 et 2000\$. De ce fait les antiquités sont définies par S. Price comme « toute tradition artistique où la valeur marchande d'un objet est automatiquement multipliée par dix ou davantage dès que cet objet est détaché de son contexte culturel d'origine pour être exporté. »¹⁹⁹ Il faut remarquer que les antiquaires ont une emprise non négligeable sur les variations de prix de certains objets, même au sein des marchés africains. Pour reprendre l'exemple de C. Steiner, à la suite de la publication en novembre 1987 du livre *Potomo Waka*, présentant la collection de lance-pierres de Scanzi, les touristes et les acheteurs locaux étaient à la recherche de lance-pierres sur les marchés ivoiriens. Dans le marché, le prix moyen d'un lance-

CCFD (Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement).

¹⁹⁷ « Il n'est donc pas étonnant que les galeristes aient réagi avec indignation à la décision du Service de la Consommation de la Mairie de New York les obligeant à indiquer clairement le prix des tableaux et des sculptures ; comme le fit remarquer l'un d'entre eux :'' ce n'est pas conforme avec l'atmosphère que nous nous efforçons de créer'' »¹⁹⁷ (Price S., 1995 (réédition de 1989), Note 1 du chapitre 6, p. 196)

¹⁹⁸ Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), p. 62

¹⁹⁹ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 19

pierre monta ainsi d'environ 1000-6000F CFA (5-20\$) au début de 1987 à 3000-45 000F CFA (15-150\$) à la fin de 1988.²⁰⁰

Les boutiques privées ou associatives en Europe et aux Etats-Unis vendant des innovations tablent, quant à elles, sur la transparence de la transaction en utilisant la stratégie du prix fixe. Ce prix est là encore nettement plus élevé que sur place. Par exemple le prix de vente à l'exportation des éléphants en calebasse articulés vendu par la coopérative Wend Penga au Burkina Faso à Solidar'monde (la centrale d'achat d'Artisan du Monde, France) est 60% plus élevé que le prix de vente sur le marché local²⁰¹. Finalement dans le cadre du CE le prix de vente au public correspond généralement au prix FOB²⁰² multiplié par quatre²⁰³. En ce qui concerne le commerce pratiqué par les forgerons du Château I, c'est le même constat, car le prix de l'objet inclus les coûts du déplacement et du transport des marchandises (prix du billet d'avion et des diverses taxes). Par exemple, une paire de boucle d'oreille est vendue sur place entre 3000fcfa (4€50) et 5000cfa (7€50), somme qui correspond au coût de la matière première et à celui du capital physique. En France, cette même paire de boucle d'oreille sera vendue entre 10 et 15 € par un forgeron touareg à un détaillant²⁰⁴ qui la revendra en moyenne²⁰⁵ entre 20 et 30 € dans sa boutique. Pour résumer, la fixation du prix de vente final varie en fonction des charges, taxes et impôt, payées par le détaillant, du coût du transport et de la marge que chaque intermédiaire se réserve.

De plus, si un objet d'artisanat d'art est acheté à un bas prix sur le lieu de production, car considéré comme manquant d'originalité et de peu de valeur artistique; quand cet objet est importé, il est transformé et redéfini. Il devient un objet qui se différencie sur les marchés européens ou américains par son originalité, et ce qui va souvent de paire dans l'esprit des gens, sa qualité. Son prix élevé est dans ce cas aussi une stratégie marketing, car il est vu comme garant de cette spécificité du produit. C'est ainsi que certaines sociétés optent pour une politique de bas prix afin d'accroître leurs parts de marché ou, au contraire, se lancent dans une politique de prix soutenus afin de conforter le consommateur dans son sentiment que ses produits sont

²⁰⁰ Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), p.115

²⁰¹ Artisans du monde, février 2004, p. 47

²⁰² Free on board (sans les coûts de transport)

²⁰³ Artisans du monde, février 2004, p. 10

²⁰⁴ Quand ils vendent leurs bijoux dans des ventes privées ou sur les marchés des festivals, le prix est doublé.

²⁰⁵ Il arrive que certains détaillants achètent les bijoux 4 fois le prix de base, et le revende aussi 2 fois plus cher. Au final, la paire de boucle est vendue 50€ comme c'est le cas dans une bijouterie ethnique parisienne dans le quartier de Jussieu. Un autre schéma est possible : le détaillant, moins honnête achète au prix classique de 20€ une paire de boucle d'oreille et la revend 50€.

de meilleure qualité ou plus prestigieux que ceux de ses concurrents.

De plus, dans le cadre du CE la stratégie commerciale du prix fixe revêt un autre sens. En effet, le principe de la démarche est d'assurer un niveau de revenu décent au petit producteur qui lui permette de vivre décemment dans son environnement local. Or dans le contexte de l'économie mondiale, les producteurs sont obligés de faire appel à des intermédiaires pour pouvoir atteindre les marchés étrangers. Ces intermédiaires fixent les prix sans égard pour le respect d'un prix minimum garant d'un revenu décent pour les petits producteurs. Le principe de base de la fixation des prix dans le cadre du CE est donc que le producteur donne lui-même son prix. Si ce prix n'est pas réaliste pour le marché occidental, la structure de CE les en informe et il y a une négociation du prix. Le prix est donc ici un argument de vente, car il permet de justifier la valeur du produit parfois plus élevé que sur le circuit non équitable, et surtout d'attirer l'attention du consommateur sur le fait qu'en achetant le produit il réalise un acte solidaire.

Autres publicités

La publicité va permettre de justifier le prix conséquent des produits exposés dans les lieux de vente occidentaux, elle est faite soit par le biais d'une information abondante sur l'objet, soit par l'absence même d'information.

Dans galeries d'art antique, il n'existe aucune information visuelle (écrite ou iconographique) car la publicité ne se fait pas à l'intérieur de la galerie mais à l'extérieur. Tout d'abord, le propriétaire du lieu d'exposition est garant de la valeur de la pièce. Ainsi, une pièce achetée chez Barbier-Mueller ou chez Jean-Hubert Martin est-elle de fait considérée comme une pièce de grande valeur. Les antiquaires jouent sur la renommée qu'ils se sont construits au fil des années pour vendre leurs objets²⁰⁶. Dans ce sens, S. Price raconte l'histoire d'un collectionneur, marchand universellement détesté dans le milieu, qui avait mis sa collection d'art africain en vente chez Sotheby's et qui n'eut presque aucune offre : les objets qui se vendirent le furent à un prix très inférieur à leur valeur marchande. Pour faire reconnaître leur collection dans le milieu, les antiquaires pratiquent des stratégies marketing tout à fait spécifiques à leur secteur. L'une d'elle est évoquée par Steiner à propos des lance-

²⁰⁶ Ce crédit n'est pas ou peu accordé par les Occidentaux aux antiquaires africains, qui sont souvent considérés comme des hâbleurs vendant de la camelote pour touriste et tentant de faire passer leur marchandise pour des pièces de grande valeur.

pierres vendus par le collectionneur Italien auteur du livre *Potomo Waka*. Après avoir mené son enquête, qui fit apparaître que les plus belles pièces de lance-pierres n'avaient pas été présentées dans le livre, Steiner demanda à une vendeuse de livres d'art africain de New York ce qu'elle en pensait. Elle lui expliqua qu'il y avait deux raisons possibles. Premièrement, en mettant les reproductions des objets dans un catalogue, le vendeur ajoute une plus value aux pièces de moins bonne qualité de sa collection. En d'autres termes, il peut tirer parti des objets présentés dans le livre tout simplement parce qu'ils sont dans le livre. Deuxièmement, après avoir vendu la plupart des objets qui sont reproduits dans le livre, il peut montrer petit à petit les autres pièces de qualité de sa collection. Ces pièces ont maintenant de la valeur précisément parce qu'elles ne sont pas dans le livre. Le vendeur peut pointer les objets dans le catalogue et dire à son client : « regardez cette pièce elle est même meilleur que n'importe laquelle dans mon livre »²⁰⁷

En revanche, les détaillants occidentaux d'innovations, en particulier ceux participant au CE, accompagnent leurs produits de nombreuses informations visuelles (textes et photos) sur les packagings et au sein même de la boutique par le biais d'affiches ou de plaquettes informatives. Ces publicités insistent sur le fait qu'il s'agit de savoir-faire « traditionnels ». Ainsi, dans le rapport de 2004 sur AdM, l'auteur explique-t-il que « les techniques de base, les motifs et dans certains cas les objets eux-mêmes valorisent l'identité locale car ils partent de savoir-faire locaux ou assimilés. »²⁰⁸ Cette mise en valeur de la « tradition » évoque aux jeunes consommateurs occidentaux les autres cultures et les projettent dans le voyage, alors que chez les plus de 60 ans, c'est le procédé de fabrication « fait main » qui intéresse²⁰⁹. En effet, le « fait main » est perçu par ce public comme spécifique de la tradition et complémentaire de l'utilisation de produits naturels, dans l'idée que ces objets ne sont pas des produits industriels issus de la production de masse. Ici aussi les produits des pays dit du Sud sont appréhendés comme des objets « rustique », proches de la nature par leur mode de production et le choix des matériaux utilisés.

L'autre argument de vente, et le principal, est celui de la qualité, notamment dans les boutiques labellisées CE. En effet la qualité reste le premier critère d'achat de produits équitables pour 57 % des consommateurs tous âges confondus²¹⁰. Pour déclencher l'acte d'achat, l'accent est mis sur la qualité et le design unique des

²⁰⁷ Steiner C.B., 2001 (réédition de 1994), p. 116

²⁰⁸ Artisans du Monde, février 2004, p. 87

²⁰⁹ Lecompte T., 2003, p. 141

œuvres, par exemple sur la plaquette de Umaè, entreprise de CE parisienne : « les artisans emploient leurs techniques de fabrication propres, qu'ils améliorent en continu au contact de professionnels européens. Ils valorisent ainsi leur savoir-faire et garantissent aux objets Umaè qualité et authenticité. »²¹¹ De même, Alter Mundi « propose une gamme originale et très design de mobilier et des objets de déco réalisés par des artisans ou de petites entreprises de pays du Sud. »²¹² Car, pour que les innovations que sont les produits issus du CE se vendent bien auprès du grand public, il faut qu'elles soient certes « rustiques » (matière, technique fait main....) mais en même temps qu'elles possèdent des formes « modernes » (comme cartable, sac à main, bijoux fins...) afin de trouver leur place dans l'environnement occidental.

L'insistance sur la qualité intrinsèque des produits a bien évolué depuis les débuts du CE dans les années 1950. En effet, au départ, le principal argument de vente était l'aspect caritatif : aider les pauvres producteurs du Sud à survivre, mais cet argument commercial marginalisait ces produits dans les seuls réseaux associatifs. Or, de nos jours, le côté équitable n'est pas un argument de vente, il représente juste un plus. C'est pourquoi l'effort a été progressivement porté sur la qualité et l'originalité des produits, comme ce fut le cas au Niger avec l'association du père Hervé l'APAS, avec les produits de l'artisanat touareg²¹³. Il y a pour une partie de la production d'objets d'art dits touristiques une recherche constante de la qualité, liée au fait que les expatriés et les détaillants occidentaux recherchent des produits de bonnes qualités selon leurs critères occidentaux. Ce qui fait dire à H.M. Hama que les marchés de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique du Nord sont les plus exigeants dans le domaine de la qualité et font appel à des capacités de production conséquentes²¹⁴. Et, en effet, les cahiers des charges du CE et les contrôles organisés par les organismes de CE comme Solidar'monde sont stricts.

La publicité sur la qualité et l'originalité des produits permet d'entretenir les ventes, en fidélisant les anciens clients et en attirant de nouveaux, car si le client est satisfait de la qualité du produit qu'il achète, il a plus de chance de revenir et de diffuser une appréciation positive du lieu de vente dont est issu l'objet. Alors que dans la technique de publicité des commerçants africains auprès des Occidentaux, cet

²¹⁰ Lecompte T., 2003, p. 144

²¹¹ Dépliant de présentation de Umaè

²¹² Alter Mundi, site web, page de présentation, consulté le 14 juillet 2007

²¹³ Toutes ces considérations renforcent encore une fois l'idée que la mauvaise qualité et le manque d'originalité des produits d'artisanat n'est pas une conséquence de l'influence des Occidentaux.

²¹⁴ Hama H.M., 2002, p. 35

aspect est écarté, le but étant de vendre le plus possible tout de suite. Cet aspect se justifie dans le cas des touristes qui ne peuvent être une clientèle régulière mais en France cette pratique a un impact réduit. Cette tendance tend à changer, et de plus en plus de détaillants africains, en particulier des femmes, vendent des produits artisanaux africains selon les principes marketing occidentaux.

Ainsi, les pièces d'artisanat d'art vendus en Afrique et celles exportés aux Etats-Unis et en Europe sont-elles les mêmes, mais dans l'un et l'autre cas les vendeurs donnent une explication différentes à propos des objets afin de justifier leurs valeurs esthétiques et économiques.

Autres présentations

A l'intérieur des galeries européennes et américaines d'antiquités africaines la présentation est tout à fait dissemblable de celle utilisée en Afrique ou par les commerçants africains en Europe. Ici les objets sont présentés de façon à mettre en avant la valeur formelle de l'objet et non sa valeur ethnologique (sans pour autant que cet aspect soit négligé). Ce type de « scénographie esthétisante » présente les objets dans un bain de lumière, disposés selon un art savant de la composition dans une architecture aux couleurs pâles. Toute l'attention du spectateur se reporte ainsi sur les pièces et invite davantage à comparer leurs traits stylistiques que leurs traits fonctionnels. Ce type de scénographies a commencé à être utilisé pour les objets d'art non-occidentaux dans les galeries d'art allemandes et américaines à partir des années 1920. Puis cette pratique se diffusa dans les musées américains. Ainsi, le Museum of Primitive Art à New York, qui accueillit l'exposition *African Negro Art* en 1935 a fait un travail de pionnier dans la présentation des « œuvres primitives » en tant qu'art. En Europe c'est dans les années 1960 que ce type de mise en exposition apparaît notamment au Musée de l'Homme dans la réalisation de ces expositions temporaires des années 1960 et du début des années 1970. Le moment le plus marquant fut l'ouverture en 1982 de la collection Rockefeller au Metropolitan Museum of Art de New York. « Avec cette présentation un pas majeur est franchi. Les objets, tous remarquables, sont présentés pour leur simple beauté particulière surtout sans hiérarchie (...) Le principe muséographique est de présenter des pièces d'excellence et de démontrer à un public qui est souvent non spécialiste que, par exemple, l'art d'Afrique ne se réduit pas à un type d'objets mais est constitué d'une myriade de

formes et de styles »²¹⁵.

A un degré moindre, ce type de scénographie a été récupéré il y a une dizaine d'années, pour présenter les objets africains et plus largement non-occidentaux dans les boutiques des détaillants en Europe et aux Etats-Unis. Dans les années 1970, un maximum d'œuvres peuplait ces boutiques. Ce mode d'exposition permettait au client d'effectuer ses choix et de faire ses propres découvertes parmi une grande quantité d'objets différents. L'accent était bien moins mis sur l'originalité et la qualité des produits que sur leur spécificité exotique. Cet aspect est de moins en moins présent aujourd'hui (même s'il existe encore quelques boutiques de ce type tenues par d'anciens routards, comme la boutique Kaloma, rue Beaurepaire à Paris). Aujourd'hui, les détaillants réalisent au sein de leur boutique de véritables scénographies, dont le but est de rompre « avec l'image traditionnelles des produits ethniques »²¹⁶. Elle correspond à une mise en scène du magasin, au niveau des présentoirs, de l'éclairage, des univers olfactifs, du discours des vendeurs, de leurs uniformes et plus globalement du message délivré aux consommateurs. A l'inverse des modes d'exposition « industrialisante à l'Africaine » ou « fourre-tout à la mode seventies », la tendance actuelle est à l'esthétisation, afin de mettre en avant l'utilité et l'originalité de l'article, porteuse de qualité. Ainsi, le merchandising et la décoration intérieure du magasin s'effacent derrière les produits, et l'implantation du mobilier facilite la circulation des clients et la lecture de l'offre, le tout dans un décor résolument moderne contrastant avec l'image classique de l'artisanat²¹⁷. Cette stratégie commerciale a pour objectif de mettre en confiance le client et le fidéliser, parce qu'il a l'impression d'acheter des objets de meilleur qualité, plus originaux, prenant presque des allures d'œuvre d'art. De plus, dans le cadre des boutiques relevant du CE, ce mode de présentation des produits est de parti pris, le but étant d'établir un décalage avec la notion de solidarité, souvent misérabiliste, car, l'achat étant associé à la notion de plaisir, les clients doivent désirer l'objet pour ses qualités propres et non par pur esprit de charité.

²¹⁵ Peltier P., 2000, p.214

²¹⁶ Alter Mundi, site web, page de présentation, consulté le 14 juillet 2007

²¹⁷ Cette présentation qui « laisse parler les objets » est aussi utilisée en Afrique par les détaillants occidentaux comme chez Sahélia à Niamey et chez Tess à Agadez et avec moins d'artifices dans les boutiques des villages artisanaux du Niger.

2.2.2 Un ancien mythe

Hors de son pays d'origine, une innovation africaine (ou plus largement non-occidentale) est achetée avant tout pour ces qualités intrinsèques, sans que sa provenance soit déterminante dans le choix de l'acheteur. Néanmoins, un aspect en lien avec l'origine de l'objet est mis en avant, il s'agit de son « authenticité »²¹⁸. Dans ce contexte il ne s'agit plus d'une authenticité spécifiquement locale, « fait au Niger par un artisan du Niger », mais une authenticité globalisante qui réunit en son sein tous les objets AAAO sous le dénominateur générique d'objets ethniques. Cette considération commune spécifique au marché occidental est née à la période coloniale sous une autre appellation, celle d' « objets exotiques ».

2.2.2.1 Style « exotique » de l'avant-guerre

La mode exotique a commencé en Europe et notamment en France avec les objets japonais et plus généralement d'Asie. Le japonisme marquera l'époque du début des années 1880 à 1920 environ : dans le domaine des beaux-arts tout d'abord, les impressionnistes et les post-impressionnistes, fascinés par les arts japonais, y puisèrent de nouveaux modes de présentation. « Ainsi le japonisme fut la première forme du primitivisme. »²¹⁹ Son influence sur la mode vestimentaire se manifesta également. Il y eut d'abord l'adoption pure et simple du Kimono japonais porté comme robe de chambre, et l'utilisation d'étoffe pour la confection de robes de tradition occidentale²²⁰.

Au début du XXe siècle, les artistes modernes empruntèrent aux arts des cultures non européennes leurs éléments formels et provoquèrent une révolution artistique qui participa de l'intérêt d'une élite européenne pour ces produits. Cette révolution qu'est le primitivisme à proprement parler commença au début des années 1900 quand les artistes liés aux avant-gardes découvrirent les objets d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie. Des artistes tels que Gauguin, puis Matisse, Picasso, Derain et Vlaminck, ainsi que les écrivains et poètes Félix Fénéon et Guillaume Apollinaire firent passer ces « objets de curiosité » dans une nouvelle catégorie discursive et esthétique qu'ils furent les premiers à inventer : les « arts primitifs ».

Dans ce contexte, les expositions coloniales qui prirent place dans les grandes

²¹⁸ Il sera question de l'« authenticité » des antiquités plus loin.

²¹⁹ Aka-Evy J.L., 1999, pp. 564

²²⁰ Kyoto Costume Institute, 2004, p. 46

capitales européennes (Londres en 1862, Amsterdam en 1883, Paris en 1889, Bruxelles en 1897, entre autres) contribuèrent à populariser auprès du grand public les innovations exotiques créées spécifiquement pour le marché européen. « La réponse enthousiaste des consommateurs envers les produits exotiques au Crystal Palace – la plupart étant des hybrides stylistique – était typique de toutes ces expositions et contrastait avec le rejet de ces mêmes objets par l'établissement intellectuel.»²²¹ Ces expositions attiraient des millions de visiteurs venus visiter des dizaines de palais et de pavillons²²². Jusqu'aux années 1940, ces expositions coloniales ou internationales se multiplièrent, permettant au grand public de s'appropriier ces objets « exotiques ». Voici le diagnostic établi par le gouverneur des colonies en fonction en 1925 en matière de mode exotique : « Les tissus de l'AOF par leur variété et l'imprévu de leurs dessins, leur coloris sobres et savant et l'élégance de leurs draperie ont tellement frappé les spécialistes en la matière, que la mode cet hiver s'est nettement inspirée des modèles exposés par nos colonies africaines. Il serait donc nécessaire d'exposer la plus grande variété possible de ces tissus et de demander aux artisans indigènes de les fabriquer en vue de l'Exposition en s'inspirant seulement de leurs idées et de leur goût personnel. J'en dirai autant des tapis qui ont également retenu l'attention générale. (...) mais il est apparu aux spécialistes que les dessins étaient venus d'Europe ce qui diminuait leur originalité (...) Les objets de vannerie fine, les nattes tressées dont quelques une ont été appréciées, les ustensiles peints trouveront également place dans cette exposition. Enfin il est inutile d'insister sur la nécessité de préparer une belle collection d'objets en bronze ou en cuivre, de bijoux indigènes qui semblent aujourd'hui à la mode (...). En un mot (...) tout ce qui peut contribuer à la construction, à la toilette, à la parure et au bien être devra être mis en bonne place dans le pavillon de l'A.O.F. »²²³ Ici les objets africains étaient « exotisés » c'est-à-dire qu'ils ne donnaient à voir que la surface des choses et se transformaient en signes merveilleux car venus de loin. D'où la nécessité de présenter des articles « typiquement » africains, dont la forme et les motifs ne devaient en aucune manière être influencée par ceux de l'Europe. Néanmoins le choix se portait sur des objets adaptés aux goûts de la métropole comme par exemple les bijoux et les tissus qui

²²¹ Phillips R.B., Steiner C.B., 1999, p.11

²²² Ce fut l'exposition coloniale de Marseille (d'avril à novembre 1922) qui accueillit les premiers objets du Niger. En effet le Niger participa, semble-t-il, à sa première exposition coloniale lorsqu'il passa du statut de territoire militaire à celui de colonie en 1921.

²²³ Gouverneur des colonies de l'Afrique Occidentale Française, 10 oct. 1925 – Lettre au lieutenant gouverneur des territoires du Niger à propos de l'exposition des Arts Décoratifs, p.2, dossier Bureau des affaires économiques, correspondances avec les cercles relatives aux produits de l'artisanat

étaient déjà apprécié à cette époque.

Dans ce contexte, seuls les objets étaient célébrés, laissant de côté les créateurs. Le Noir restait perçu par les artistes d'avant-garde ainsi que par le grand public comme un bon sauvage, que l'on pouvait notamment apercevoir dans les pavillons des expositions universelles en tenue locale et pastichant sa vie quotidienne.

2.2.2.2 Style « retour à la nature » des années 1970

A partir de la seconde moitié du XXe siècle, les sociétés « exotiques » devinrent le symbole du renouveau pour une certaine catégorie de la jeunesse des sociétés modernes industrielles, dans ce qu'elles véhiculaient comme valeurs « plus proche de la nature ». Cette nouvelle approche vis à vis des sociétés non-occidentales a été initiée à la fin des années 1960 par le mouvement Hippie dont les membres cherchaient à fuir la société de consommation en mettant en avant les valeurs écologistes et égalitaires issus des philosophies orientales et « primitives ». Dans divers domaines, ils développèrent de nouvelles idées comme l'autogestion, l'écologie, et l'intérêt pour les religions non occidentales.

Pour afficher leur style de vie marginal, les garçons se laissaient pousser les cheveux et tous portaient des vêtements colorés aux formes spécifiques dont beaucoup étaient produits en Asie. Les couturiers parisiens s'en inspirèrent et signèrent des vêtements d'inspiration folklorique, notamment des jeans en patchwork faisant de ce style une mode spécifique des années 1970.

Bien que les Hippies cherchaient leur voie spirituelle et vestimentaires du côté des cultures orientales, en particulier l'Inde, ce style « retour à la nature » ne pouvait laisser de côté l'Afrique. Ainsi dès la fin des années 1960 les stylistes de mode s'inspirèrent-ils des parures et tissus d'Afrique en décorant leur vêtement de perles colorées ou reproduisant des dents de félins comme une robe présentée pour la collection printemps/été 1967 de Yves Saint Laurent. Exotique et excentrique, elle bousculait l'image figée de la haute couture²²⁴. Avec elle, Saint Laurent dépassait le style moderniste urbain des années 1960 pour aller voir du côté du style « retour à la nature. » L'Afrique a aussi été mise à l'honneur par le Rastafarisme véhiculé par le mouvement musical reggae apparu à la fin des années 1960 en Jamaïque puis importé en Grande-Bretagne par les immigrants jamaïcains au début des années 1970. Ce

²²⁴ Kyoto Costume Institute, 2004, p. 149

mouvements musical participa à mettre en avant l'Afrique et ses objets sur le devant de la scène occidentale. Une mode « africaine » envahit alors l'Europe et les Etats Unis. Et l'on vit apparaître les djembés, les produits aux couleurs rasta, et les reproductions miniatures de masques et de statuettes.

Les objets non-occidentaux sont ici considérés comme porteurs des valeurs « authentiques » qui ont été délaissée par les sociétés modernes industrielles, mais qui trouvent leur place dans le contexte post-moderne où le traumatisme de la perte des valeurs du passé entraîne un repli vers ce qui est perçu comme plus simple et élémentaire. Et quoi de plus simple que les objets africains qui sont appréhendés dans leur globalité comme des articles faits main qui utilisent des matériaux naturels, en opposition complète avec les objets industriels réalisés en matériaux synthétiques, par des machines, objets qui reflètent la sophistication de la consommation de masse dans laquelle la société moderne occidentale est engloutie.

2.2.2.3 Style « ethnique » d'aujourd'hui

L'ethnique est à la mode...

Ce style « retour à la nature » devenu « mode ethnique » est toujours d'actualité et s'est développé.

Tout d'abord il continue à avoir un impact auprès d'une partie de la jeunesse qu'on peut qualifier d'anarcho-primitiviste, héritiers de la philosophie Hippie, qui revendiquent son rejet radical de la civilisation industrielle, celle-ci étant considérée comme la source principale des différentes formes d'aliénation qui pèsent sur les libertés humaines. De même le reggae appelé par la suite roots reggae reste encore très écouté par la jeunesse européenne d'aujourd'hui, ainsi que le style qui lui succéda dans les années 1980, le dub. Ainsi les objets fabriqués en Asie (sacs en tissus décorés de miroirs, tuniques et pantalons brodés en tissus légers ou en coton coloré...) et en Afrique (tissus africains fait mains, objets aux couleurs rastas...) sont-ils toujours très appréciés par cette catégorie de la jeunesse occidentale qui se veut différente de la pensée commune. Ces jeunes gens se ravitaillent chez les camelots, qui vendent aussi bien des produits venus d'Afrique que d'Asie, et aussi dans les boutiques issues du mouvement du CE, dont l'engagement dans la lutte contre les inégalités au niveau mondial, correspond bien aux idéaux de changement et d'ouverture sur le monde.

De plus, le style « retour à la nature », qui dans les années 60/70 touchait surtout

la jeunesse, est de nos jours également apprécié par des personnes d'une classe d'âge plus avancée et plus aisée. Pour eux, il convient d'utiliser les objets non-occidentaux comme décoration « nature » dans leurs maisons « modernes ». Ainsi aux Etats Unis, selon D. Halle les « arts primitifs » sont-ils « clairement populaire au sein des classes moyennes et supérieures » alors qu'ils sont « négligés parmi la classe des travailleurs blancs. »²²⁵ Cette clientèle aisée se ravitaille dans des boutiques de luxe spécialisées comme les espaces culturels des agences de voyage *Voyageur du Monde* qui proposent « quelques belles pièces d'artisanat venus de tous les pays du monde » ou encore *La Maison coloniale* qui vend des produits permettant « de faire voyager sa déco ». Mais aussi dans les boutiques spécialisée CE qui garantissent plus souvent des produits en adéquation avec les valeurs post modernes (écologie, intérêt pour les pays du Sud...). Cette clientèle peut se procurer des livres qui expliquent comment « imaginer une déco ouverte sur le monde faite de rencontre et d'influence multiple », tels : *Living with Folk Art* (Barnard, 1990), *Ethnic Style* (Innes 1994), *Ethnic Interiors* (Hall, 1992), *Ethnic by Design* (Hall, 2002), *Style d'Afrique* (Schlumberger V., Gourdier F., Gazelles D., 2005). Ces livres mettent en avant l'aspect « nature » des objets qu'ils présentent. Ainsi l'auteur de *Ethnic Interiors* (1992) explique-t-il : « L'intérêt dans les arts ethniques n'est pas un rejet de la manière de vivre, c'est un cheminement presque en accord avec elle, qui met en avant notre appétit sensuel fondamental de la beauté et de la créativité... [Les arts ethniques] ont plus d'effets dans un intérieur moderne où le rustique et la sophistication peuvent se répondre l'un à l'autre. »²²⁶ Ces objets, par leur aspect rustique et simple, deviennent des objets de luxe aux yeux de cette clientèle aisée, par opposition aux produits plastiques manufacturés dont « l'artifice vise au commun, non au rare. (...) Un objet luxueux tient toujours de la terre, rappelle toujours d'une façon précieuse son origine minérale ou animale, le thème naturel dont il n'est qu'une actualité. »²²⁷

.... Le Bio aussi

Ce qui différencie les consommateurs jeunes et moins jeunes d'aujourd'hui de ceux du début de la seconde moitié du XXe siècle, c'est qu'ils consomment de moins en moins de manière « aveugle ». Ils veulent connaître les bienfaits et les méfaits des produits achetés dans le commerce sur le corps et sur l'environnement. De ce fait de

²²⁵ Halle D., 1993, p.148

²²⁶ Hall in Steiner C.B., Phillips R.B., 1999, p. 17

²²⁷ Barthes R., 1957, p. 161

plus en plus de consommateurs font le choix de produits issus d'une agriculture bio plus respectueuse de la santé et de l'environnement. Il existe une complémentarité évidente entre les produits bios et ceux issus du CE. « Dans les deux cas il s'agit d'améliorer la transparence et la traçabilité dans un souci de développement durable de filières. Les réseaux de distributions spécialisés bios peuvent donc être des circuits privilégiés de vente des produits du commerce équitable, particulièrement pour les produits alimentaires. Ces circuits distribuent d'ailleurs déjà en grande majorité au moins une référence du commerce équitable, les cafés bios et équitables en particulier. »²²⁸ En ce qui concerne les articles d'artisanat d'art éco-friendly (respectueux de l'environnement) l'aspect bio se manifeste dans le choix des matières premières. On peut citer la marque *People Tree* lancée au Japon par une jeune anglaise, qui propose une ligne de vêtements équitables et biologiques (à partir de coton biologique), ou encore la marque, *Ideo* qui propose des vêtements biologiques et équitables notamment des t-shirts.

Quand il ne s'agit pas de produits éco-friendly l'aspect « naturel » est malgré tout souvent mis en avant²²⁹. Par exemple: « les matières sont sélectionnées avec la plus grande attention par Umaè pour leur noblesse et leur solidité. Nous veillons à ce que l'utilisation de ces matières ne nuise pas à l'environnement, ni au développement futur des régions de production. ». Umaè met en avant l'utilisation de matières premières « naturelles » qui respectent l'environnement dont on suppose qu'ils ne sont, de ce fait, pas issus de l'agriculture intensive (pollution des sols et des nappes phréatiques par des engrais chimiques et pesticides). Sira Kura, boutique de CE parisienne qui travaille avec une quinzaine d'artisans ou de groupements au Mali, propose « des produits entièrement fait main, chargés de sens et d'histoire, 100% naturels et utilisant exclusivement des matières premières locales pour leur garantir une identité forte et limiter au maximum la volatilité des sommes apportées. »²³⁰ L'aspect « bio » (« 100% naturels ») des objets est ainsi mis en parallèle avec les spécificités des productions locales qui sont appréhendées comme « traditionnelles » (« produit entièrement fait main », « garantir une identité forte »)

Autrement dit, la production industrielle est appréhendée par la clientèle occidentale comme étant en désaccord avec les principes du CE, qui proposent des

²²⁸ Lecompte T., 2003, p. 193

²²⁹ Le CE n'a souvent aucun effet en amont sur les conditions environnementales de productions des intrants comme le bois, le cuir, le jute, néanmoins il est appréhendé par le public occidental comme ayant des influences positives sur l'environnement et les structures de CE savent en jouer.

²³⁰ Seuret F., avril/mai/juin 2003, p. 20

produits fait par des petits producteurs du Sud, perçus par le consommateur occidental comme pratiquant un mode de production artisanal.

Finalement, dans les trois cas (touristes, expatriés, acheteurs en Occident), ces objets sont vus comme un moyen de se démarquer de la société de consommation de masse et de l'avènement du plastique soit en tant qu'objets de luxe pour les aînés, soit en tant qu'objets du primordial pour la jeunesse. En effet, si, pour les aînés, les objets « ethniques » sont appréhendés comme « une amélioration frivole ou contrastée du monde moderne »²³¹ pour la jeunesse alternative, ces objets sont saisis comme symbole de leur « rejet catégorique du triomphe fondamental de l'industrie et du capitalisme »²³² Ainsi apparaît-il que chaque génération, redéfinit indéfiniment les arts non occidentaux afin de mettre en avant leur propre définition qui met en opposition le naturel et l'industriel. « Du fait que tous les “mondes ethniques” sont simplement appréhendés comme étant plus proches de la nature que sa contrepartie “moderne”, ils sont aussi vus comme partageant des attributs qui les lient tous ensembles dans la “fraternité de l'altérité”, les rendant intelligibles les uns aux autres mais uniformément retranchés comme étrangers et parfois comme merveilleux pour ceux qui habitent l'Occident. »²³³ L'Afrique a néanmoins une place de choix dans cette considération car elle est vue certainement par l'Occident comme le continent le plus « authentique ». Ce qui fait de l'Afrique un continent très à la mode !

²³¹ Steiner C.B., Phillips R.B., 1999, p. 17

²³² Ruth, Steiner, 1999, p.18

²³³ Ruth, Steiner, 1999, p.18

Chapitre 3: Le mythe de l'expertise

Les trois différentes catégories de personnes que sont les touristes, les expatriés, et les acheteurs en Occident peuvent chacune être divisées en deux sous groupes : les « connaisseurs » et les « non connaisseurs ». En général, les expatriés sont plus connaisseurs des produits africains que les touristes, mais parmi les connaisseurs il y a les experts, c'est-à-dire des « spécialistes dans un domaine » et les profanes, qui ne sont pas spécialisés sans pour autant être ignorants en la matière. Ainsi existe-t-il une distinction entre ceux qui savent « juger esthétiquement en apprenant à avoir les bonnes réponses face aux objets appropriés »²³⁴, et ceux qui en sont incapables c'est-à-dire la distinction entre les connaisseurs et les non-connaisseurs et une autre distinction entre ceux qui sont parvenus à se faire une réputation au sein de leur domaine de spécialisation et ceux qui n'y sont pas parvenus, c'est-à-dire entre profanes et experts.

Ici, l'accent est porté sur les goûts des spécialistes, qui sont soit des experts universitaires, c'est-à-dire des savants ayant obtenu des diplômes dans leur spécialité, soit des experts érudits qui ont appris de façon empirique mais qui ont fait leurs preuves au sein de leur spécialité. La plupart des experts érudits spécialisés dans l'art sont des collectionneurs-marchands qui achètent et vendent des œuvres pour des sommes importantes. Pour satisfaire leur passion et pratiquer leur commerce, ils se sont instruits de manière informelle.

3.1 L' « authenticité » de l'expertise de « bon goût »

3.1.1 La mystique du « bon goût »

En matière d'art, l'expertise professionnelle et érudite cherche à normer le goût en élaborant des codes esthétiques, c'est-à-dire qu'elle s'efforce de définir l'art à la fois en terme des qualités artistiques grâce auxquelles nous identifions des objets comme œuvre d'art, et des réponses que nous apportons à ces qualités. En ce sens, un artiste est un expert, puisqu'il est quelqu'un qui connaît ces règles, fut-ce pour s'en départir ou les pasticher²³⁵. Ici, le goût est au centre des préoccupations.

²³⁴ Michaud Y., 1999, p.39

²³⁵ Michaud Y., 1999, p. 107

3.1.1.1 Le « bon goût » c'est une question de bon sens !

La notion subjective de « bon goût » a une place capitale au sein de l'expertise artistique. Le « bon goût » ou le « goût pur » désigne un ensemble de règles fixées par un groupe social réduit qui se considère comme une élite culturelle et impose son point de vue au plus grand nombre. Dans cette perspective, les autres formes de goûts sont considérées comme moins bonnes, voire mauvaises (le « mauvais goût »). Je noterai donc ces notions diffusées comme valeurs universelles par certains experts avec des guillemets afin de marquer leur caractère arbitraire et le questionnement qu'elles nécessitent.

Le fait d'être connaisseur dans un domaine artistique est rapidement identifié par le sens commun comme une garantie de « bon goût », et plus une personne s'élève dans la hiérarchie des connaisseurs, plus ceux qui constituent une menace à ses prétentions en matière de compétence discriminatoire deviennent à la fois rares et vigilants, et plus ceux qui acceptent et admirent son autorité sont nombreux et confiants en sa valeur. Selon beaucoup de connaisseurs (et non connaisseurs) le « bon goût » se définit comme quelque chose qu'on possède sans savoir comment, un don, de la même manière que pour être artiste il faut, selon Kant, être un génie ; le « bon goût » est ainsi appréhendé comme inné. Par exemple selon l'historien d'art Lord Kenneth Clark, reconnu comme l'un des plus grand connaisseur de ce siècle: « En fait le goût le tact, c'est la même chose. Cela signifie qu'on peut sentir avec les mains sans en être conscient. Le tact doit d'ailleurs être inconscient. Le tact forcé est presque toujours catastrophique. » Et d'ajouter « enfin le goût n'a pas grand chose à voir avec, disons, la position sociale, l'instruction, une éducation aristocratique, et tout ce genre de chose. »²³⁶ Ainsi pour Clark, le bon goût est-il une référence absolue, sans quoi il pourrait être perçu comme quelque chose d'arbitraire et en fin de compte de banal.

Ainsi pour ces connaisseurs, le bien fondé de l'expertise artistique a-t-il pour origine le « goût pur », qui a pour antithèse le dégoût « que l'on dit souvent viscéral (il « rend malade » et « fait vomir ») pour tout ce qui est « facile », comme on dit d'une musique ou d'un effet stylistique, mais aussi d'une femme ou de ses mœurs. »²³⁷ Cette image du « bon goût » est celle qui persiste aujourd'hui dans l'esprit de beaucoup de connaisseurs, de surcroît quand les connaisseurs, en particulier les experts, décrètent qu'une règle est la norme de « bon goût » : elle devient la règle pour tout le monde et

²³⁶ Lord Kenneth Clark in Price S., 1995, (réédition de 1989), pp.27-28

²³⁷ Bourdieu P., 1979, p. 566

renvoie ceux qui n'y adhèrent pas à la sphère du « mauvais goût ».

3.1.1.2 Le « bon goût » dans le bon sens

Les travaux sociologiques (en particulier *La distinction* et *L'amour de l'art*) de Pierre Bourdieu qui a analysé en détails les paramètres sociaux du goût, mettent en avant les aspects relativistes de la question. « Contre l'idéologie charismatique qui tient les goûts en matière de culture légitime pour un don de la nature, l'observation scientifique montre que les besoins culturels sont le produit de l'éducation : l'enquête établit que toutes les pratiques culturelles (fréquentation des musées, des concerts, des expositions, lectures, etc.) et les préférences en matière de littérature, de peinture ou de musique, sont étroitement liées au niveau d'instruction (mesuré à titre scolaire ou au nombre d'années d'études), et secondairement à l'origine sociale. »²³⁸ Les paramètres sociaux ne sont donc pas absents du goût (ils varient en fonction des différentes classes sociales). De plus, le goût n'est pas à l'abri des caprices de la mode (il varie en fonction des périodes historiques et des civilisations). Roy Sieber l'a résumé ainsi « L'histoire du goût est une succession d'attitudes en constante évolution, sans effet cumulatif, et qui ne sont ni inévitables ni infaillibles sauf pendant la période où elles sont en vogue »²³⁹ Le goût (le bon comme le mauvais) n'est donc pas inné et il est un tout relatif à l'éducation, au statut social, à la culture et à la période historique dans laquelle on vit. Par exemple, le regard « pur », que portent les experts d'aujourd'hui sur les œuvres d'art n'est pas le même que celui des experts du Moyen-âge, qui n'attachaient pas d'importance particulière à la question de l'unicité de l'œuvre. En effet, le standard de la classification occidentale du système de l'art trouve son origine à la Renaissance, quand émergea le concept d'artiste en tant que créateur autonome, et dont l'armature intellectuelle a été mise en place à partir du XVIIIe siècle dans les théories esthétiques élaborées dans la philosophie kantienne, reprises au XIXe comme base fondamentale de la nouvelle discipline de l'histoire de l'art.

Les acquis de la sociologie sur le caractère relativiste du goût et de sa norme, sont aussi repris et réinterprétés dans le domaine esthétique. Le philosophe Y. Michaud conclue son essai *Critères esthétiques et jugement de goût* par : « si l'on cherche des critères absolus et universels, qu'on se rassure : on n'en trouvera pas et ce

²³⁸ Bourdieu P., 1979, p. I

²³⁹ Sieber R., 1971, p. 128

n'est pas la peine de se désoler. »²⁴⁰ Dans ce sens il précise qu'en réalité peu d'hommes sont en état de juger avec goût des œuvres car dans ce cas ils doivent être complètement neutre de préjugés historiques et culturels, et il finit par se demander «s'il y a même des experts»²⁴¹.

3.1.1.3 Le « bon goût » et la crise de l'esthétique

A partir de la période moderne, les principes artistiques et esthétiques hérités des théories esthétiques des philosophies kantienne et hégélienne, dont il a été question dans la partie I ont été remis en cause avec l'émergence du pluralisme géographique et social entraînant l'apparition de nouvelles formes (Ready made), matières (plastique) et pratiques (installations). L'émanation artistique (Dada, Pop art...) qui en découle, a entraîné une crise dont le résumé simpliste consiste à dire que l'art est mort car ayant perdu ses critères esthétiques (tout se vaut). Cette crise prend aussi tout son sens au sein de la catégorie des arts AAAO car la conception ethnocentrique et anhistorique de l'esthétique moderne ne fonctionne pas pour l'un comme pour les autres. C'est ainsi que jusqu'à l'entre-deux-guerres, les objets non-occidentaux étaient confinés dans la catégorie dénigrée des curiosités « exotiques », du fait de leur statut d'objet d'artisanat. Puis sous l'impact des artistes modernes ces « objets de curiosité » furent considérés comme dignes du monde de l'art. Le mérite de la découverte des arts AAAO par les artistes modernes est d'avoir suscité nombre d'interrogations sur le regard que notre société portait sur ces formes, et en retour sur notre art contemporain. Dans cette perspective, « il y a en l'Esthétique une "crise" parce que la réflexion est en porte-à-faux avec un "consensus culturel" pour lequel l'art dépasse désormais ce qui était admis et reconnu comme tel. »²⁴²

Néanmoins, nombres d'experts sûr de leur « goût », celui autoproclamé, imprégné de kantisme et appréhendé comme universel, continuent à aborder la science de l'esthétique sous l'angle de la philosophie kantienne et hégélienne sans prendre en considération les apports théoriques initiés par cette crise. Ce qui fait dire à Bourdieu que l'esthétique « se constitue fondamentalement, par les variantes, contre tout ce qui a pu être acquis par la recherche, c'est-à-dire l'*indivisibilité du goût*, l'unité des goûts les plus "purs" et les plus épurés, les plus sublimes et les plus sublimés, et des goûts

²⁴⁰ Michaud Y., 1999, p.94

²⁴¹ Michaud Y., 1999, p. 110

²⁴² Somé R., 1998, p. 188

les plus “impurs” et les plus “grossiers”, les plus ordinaires et les plus primitifs. »²⁴³
Ainsi l’expertise continue-t-elle d’être selon Michaud « l’expérience du poids de la norme vide, des réquisits de la distinction dirait Bourdieu, des évaluations du monde de l’art dirait Dickie, l’expérience de ce qui est à la norme du goût du jour. Car très vite le goût se standardise en goût normé, puis en norme tout court, et nous y obéissons par conformisme. »²⁴⁴

3.1.2 La mystique de l’« authentique»

Maintenant que les problématiques ayant trait au goût et à l’esthétique ont été définies, je vais m’intéresser à la manière dont elles interfèrent dans l’élaboration de l’authenticité des objets AAAO et plus spécifiquement africains. La question est, ici, de savoir sur quels critères se base l’expertise occidentale de « bon goût », pour déterminer si un objet africain est esthétiquement digne de l’art ou s’il en est exclu. C’est-à-dire, déterminer si un objet est assez « authentique » pour intéresser les experts de « bon goût ».

Selon les critères de cette expertise on peut diviser les objets d’art africain en deux catégories : les objets d’art « traditionnels » et les objets d’art « contemporains ».

3.1.2.1 Des objets d’art « traditionnel»

Dans son article *African Art and Authenticity* (1975), le prêtre J. Cornet, qui participa à l’instauration de la discipline d’histoire de l’art à l’université de Kinshasa, explique à propos des objets d’art « traditionnels » que : « l’une des questions les plus délicates concerne les standards de l’authenticité qu’il faut utiliser »²⁴⁵. Et pour cause: l’authenticité des objets varie en fonction des expertises. Selon J. Cornet il y a deux façons d’expertiser les objets d’art « traditionnels» : soit l’objet est vu comme « un travail d’art, avec une place appropriée dans l’histoire de l’art. Ce point de vue est celui des collectionneurs et aussi des musées officiels. »²⁴⁶ Soit du point de vue de l’ethnologie classique qui, selon Cornet, a « pour parti-pris une approche plus objective »²⁴⁷: cette démarche ne dénigre pas la valeur esthétique d’un objet mais elle est abordée comme un élément parmi d’autres.

²⁴³ Bourdieu P. 1979, p.565

²⁴⁴ Michaud Y., 1999, p. 114

²⁴⁵ Cornet J.A., 1975, p. 52

²⁴⁶ Cornet J.A., 1975, p. 53

L'expertise des ethnologues

L'authentique et le faux

Au début de son article, Cornet précise que l'authenticité réside pour l'ethnologue dans le fait qu'un objet soit « créé dans un but traditionnel, et par un artiste traditionnel »²⁴⁸. Autrement dit, les objets produits pour l'utilisation indigène sont perçus comme « authentiques » et les objets d'art dits touristiques produits plus explicitement pour la vente sont relégués dans la catégorie des « inauthentiques ». Derrière cette considération, le terme « authentique » impose comme critère que l'objet ne peut être destiné au marché « touristique », puisque destiné à l'utilisation indigène. De ce point de vue : « ni le style, ni l'iconographie, ni le rôle, ni la position de l'artiste ne doit avoir été affecté de manière importante par la présence Européenne. »²⁴⁹ Si l'objet « ethnographique » ne répond pas à ce critère, il est relégué dans la catégorie de l'inauthentique. De ce fait, ces experts voient dans l'art dit « touristique » une ruse sournoise de la part des commerçants d'objets d'art et des artistes africains, et déplorent l'existence de ces objets qui à leurs yeux sont des faux.

Cela entraîne à poser la question : Qu'est ce qu'un faux ? Selon S. Price « l'idée qu'on se fait dans le monde occidental de la qualité des choses et qui nous semble en grande partie aller de soi, détermine la relation entre les “originaux” et leurs “copies”, où les premiers ont plus de légitimité et de valeur. »²⁵⁰ Un Léonard de Vinci authentique est mieux considéré que sa copie, une agate naturelle mieux considérée que son double synthétique, etc. Néanmoins on sait reconnaître la perfection de certaines copies. Par exemple un éditeur pourra être félicité pour la reproduction en couleurs de la Chapelle Sixtine. Ainsi existe-t-il de nombreux faux tout à fait fidèles à leurs originaux, et que les experts considèrent comme ayant un « mérite artistique indiscutable »²⁵¹. J. Crowley donne l'exemple de l'achat par l'Institut des Musées Nationaux du Zaïre (IMNZ) de deux statuettes Luba dont le style et la patine semblaient indiquer qu'il s'agissait de pièces « authentiques », en réalité c'était des « faux », car créées pour satisfaire le marché occidental. Dans ce contexte, seul l'original est considéré comme authentique, ce qui pour l'ethnologue signifie que l'objet doit avoir été exécuté par un artisan autochtone pour la société à laquelle il appartient.

²⁴⁷ Cornet J., 1975, p. 53

²⁴⁸ Cornet J., 1975, p. 55

²⁴⁹ Littlefield Kasfir S., 1992, p. 42

²⁵⁰ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 142

²⁵¹ Cornet J.A., 1975, p. 52

Cette expertise va influencer les profanes connaisseurs, en général des collectionneurs non marchands qui ne se sont pas construits de renommée sur la scène occidentale de l'art africain et qui ne sont donc pas élevés au rang d'expert. Pour cet expatrié qui collectionne des perles africaines anciennes :

« Authentique c'est quelque chose justement qui n'a pas été créé pour être vendu à un touriste occidental mais qui a été créé pour être utilisé par les autochtones. » Il explique : « Les antiquités préhistoriques au Niger c'est sans doute ce qu'il y a de plus intéressant, enfin en tout cas pour un amateur, y compris au niveau des perles. En ce qui concerne les bijoux c'est surtout les perles et souvent je suis fou quand je vois ce qu'on trouve, des pièces qui sont vraiment des pièces de musée. C'est un vrai plaisir. » (E6)

Pour cet expatrié collectionneur, comme pour l'expert ethnologue ce qui est important avant tout c'est que les objets africains qu'il achète soient faits pour le marché local et non pour les touristes.

Les problématiques de l'approche ethnologique

L'approche de l'ethnologie classique considère l'objet comme témoin de la culture de l'Autre, autrement dit c'est avant tout sa valeur ethnographique qui intéresse au-delà de son aspect esthétique. Néanmoins, A. Dupuis souligne à propos de D. Paulme et Déborah Lifchitz, membres de la Mission Dakar-Djibouti : « Notons en outre, à quel point le sens esthétique de ces deux femmes les ont amené à collecter de beaux objets, notamment cette célèbre statue hermaphrodite, destinée explicitement à une présentation esthétique, déjà comptée parmi les chefs d'œuvre du Musée de l'Homme et exposée comme telle en 1965 : ‘‘chef d'œuvre du Musée de l'Homme’’ ». Elle n'en a pas moins été réquisitionnée depuis pour être présentée au Louvre, arrachée au milieu de l'ethnologie censé ne pas lui rendre justice. On voit ici cependant que ce n'est pas l'intérêt ethnographique qui a guidé l'exhumation de cette statue ! Denise Paulme n'eut-elle pas été, elle et bien d'autres, une femme de goût, que l'ethnographie serait peut être paradoxalement moins mise en accusation d'aveuglement puisqu'il y aurait moins de beaux objets à convoiter, et que ces objets n'auraient peut-être jamais été repérés par les collectionneurs et les marchands. Les ethnologues ont ainsi souvent joué à leur insu le rôle de rabatteurs. »²⁵²

De plus, le scénario défini par l'ethnologie classique met en avant un système de production établi sur la base de la division pré-moderne/moderne. En effet dans ce scénario, l'art qui a été produit durant une période coloniale ou post-coloniale est facilement qualifié d'inauthentique car appréhendé comme destiné à être vendu en

²⁵² Dupuis A., 1999, p. 520

échange de monnaies liquide auprès des missionnaires, administrateurs coloniaux et plus récemment des touristes et expatriés. Ce rejet d'un art commercialisé est lié aux principes de l'esthétique kantienne qui préconise que l'art doit être complètement désintéressé. Or, comme on l'a évoqué dans la deuxième partie, la dynamique commerciale existait aussi à la période précoloniale. Mais nombre d'experts considèrent l'échange commercial précolonial comme plus acceptable car le type de paiement pratiqué alors (ignames, chèvres, tiges de bronze...) était non monétaire, et cela a pour effet d'« adoucir » les motivations économiques de la transaction.

L'« authenticité » définie par l'ethnologie classique est donc peu claire. Cet aspect est d'ailleurs souligné par Cornet lui-même. Il précise qu'il existe des objets qu'on pourrait qualifier de faux, mais en fait qui ne le sont pas. Il donne trois exemples concernant la zone de l'ex-Zaïre. Celui de l'art kanyok qui a été créé par un artiste de la fin du XIXe siècle dans un centre artisanal du poste de Kanda Kanda à Shaba et dont le style est défini par Olbrecht comme un sub-style Luba ; les *mintadi* en pierre aux formes inspirées de l'art kongo ancien réalisées dans les années 1970 par de nombreux ateliers d'artisans du Mayombé et le nouveau style des masques *tshifwebe* des Songye dont il a déjà été question. Les styles de ces objets ont certes été établis par l'influence des goûts des Occidentaux, mais il ne fait aucun doute, selon l'auteur, qu'ils sont tous proches des « modèles traditionnels ». De ce fait, Cornet précise que « dans l'ensemble, de tels travaux qui constituent des styles nouveaux ne peuvent être confondus avec des styles traditionnels. Aucun, néanmoins, ne peut les qualifier catégoriquement de faux »²⁵³. Il en conclut qu'un objet authentique est « créé dans un but traditionnel, par un artiste traditionnel et conforme aux formes traditionnelles »²⁵⁴.

Néanmoins, de cette catégorie sont exclus, par exemple, les bouilloires en plastiques dont la forme reprend celle des théières anglaises, les voitures en fil de fer réalisées par les enfants, les bijoux touareg en or dont les formes s'inspirent d'ornements non-touareg, les chemises en wax... qui sont pourtant des produits destinés au marché local. On est donc ici tenté de demander à Cornet ce qu'il entend par « traditionnel » ? Comme cela a été évoqué dans la partie II, l'emploi du terme « traditionnel » n'est pas sans équivoque. C'est un mot au sens ambigu qui a une réalité différente en fonction des classes sociales, et ne peut donc être utilisé pour

²⁵³ Cornet J.A., 1975, p. 55

²⁵⁴ Cornet J.A., 1975, p. 55

l'ensemble d'une société. De plus, les normes établies par les spécialistes occidentaux se basent sur des conceptions propres à leur culture. Alors que pour la majorité des Africains, les nouveaux objets ont plus de pouvoir spirituel et plus de beauté que les vieux objets, c'est l'exact opposé qui prédomine chez les connaisseurs occidentaux. Par exemple, pour l'élite africaine, les objets manufacturés occidentaux onéreux (voitures, villas...) font désormais partis de sa tradition car ils lui permettent de se démarquer du reste de la population. Pour cette nouvelle classe sociale née avec la colonisation, ces objets font partie de leur identité, donc de leur tradition, de même pour les objets d'Afrodesign.

Or, dans la majorité des cas l'Afrodesign est relégué par les experts occidentaux à l'inauthentique à moins qu'ils ne décrètent le contraire, comme dans le cas de l'art kanyok, l'art mangbetu, ou encore les ivoires afro-portugais qui ont trouvé leur place dans nos musées. C'est ainsi que les objets qui apparaissent comme « traditionnels », qu'ils soient destinés à la vente ou non, peuvent être authentifiés et recontextualisés à l'intérieur des lieux considérés comme les garants du monde de l'art.

Finalement, la tradition et le « bon goût » procèdent tous deux d'une même logique de création des normes. Ces deux entités équivoques contribuent de la même manière à recréer un univers présentant aux yeux des contemporains des garanties d'« authenticité ».

L'expertise des esthètes

Pour les esthètes, experts d'extrême « bon goût » que peuvent être les antiquaires, les collectionneurs et les conservateurs de musée d'art la véracité d'une pièce en tant qu'objet créé pour le marché local par un artisan autochtone est aussi la condition sine qua non de son authenticité. Néanmoins, des critères esthétiques (formels et stylistiques) bien plus précis que ceux de l'ethnologue rentrent ici en considération.

Un art, une ethnie

Il est tout d'abord important que l'objet soit conforme stylistiquement à une « tribu » (ou « ethnie ») selon le paradigme « un art, une ethnie ». Ainsi, selon ces experts, chaque style est propre à une ethnie/tribu comme le style dogon, le style songye, le style kongo, le style sénoufo, etc., de la même manière qu'un style est

propre à un artiste occidental comme Michel Ange, Delacroix, ou Monet. En suivant la logique de ce paradigme un objet qui est réalisé par un artiste issu d'une autre « aire tribale » ne peut produire pour des personnes appartenant à une autre « aire tribale » comme c'est cependant le cas des forgerons touareg auprès de leurs clients haoussa. Dans ce cas, l'objet devient inauthentique et l'artiste est considéré comme un falsificateur.

Dans cette approche, certains objets ont une plus grande valeur « esthétique » que d'autres. Ainsi l'art des Dogon est-il bien plus coté que celui des Haoussa, de même l'art des Songye a plus de valeur que l'art des Toubou. Plus largement, ce sont essentiellement les objets en bois prenant la forme d'un masque ou d'une statue rituelle, qui attirent l'attention des experts esthètes. Cette réalité n'est pas spécifique à l'art africain mais englobe l'ensemble des productions du monde de l'art. En effet, une peinture à l'huile ou une sculpture en marbre aura en général plus de valeur sur le marché de l'art qu'un élément de mobilier. De même, un tableau impressionniste a plus de valeur qu'un tableau pompier. A moins que les experts décrètent le contraire comme ce fut le cas pour le peintre William Bouguereau dont les œuvres ont été reléguées au rang de pompier jusqu'aux alentours de 1967 pour être ensuite consacrées lors d'une exposition rétrospective au Grand Palais en 1984. Car c'est ici le goût des experts esthètes qui va déterminer si l'objet est esthétiquement digne d'une œuvre d'art. Voilà comment Jacques Kerchache a pu affirmer que telle sculpture mbembé est un chef d'œuvre digne d'être exposé au Louvres, de la même manière que Warhol avait décrété que ses boîtes de conserve étaient des œuvres d'art.

Authenticité

En plus de la justification « esthétique », l'expert esthète va fournir une explication « historique » qui se base sur la place de l'œuvre dans le contexte de l'histoire de l'art. Autrement dit, plus la pièce est ancienne plus elle a de chances d'avoir une valeur marchande accrue. Ce critère d'*authenticité* se manifeste matériellement, pour les pièces africaines et plus largement AAAO, par un certain état de dégradation due aux conditions climatiques et environnementales. Ainsi, au premier abord, plus une pièce semble vieille plus elle est « authentique » pour un esthète. Néanmoins, si l'objet paraît âgé mais qu'en réalité il n'a pas l'âge prétendu par sa condition matérielle dégradée, il est relégué lui aussi au monde des faux.

Derrière le critère d'*authenticité*, c'est la rareté qui est recherchée, car un objet

ancien aura plus de chance d'être rare qu'un objet récent. Ainsi l'œuvre d'art est-elle avant tout une œuvre rare (au mieux unique). Dans ce sens, les pièces africaines qui ont appartenu à Henri Matisse, Picasso, ou Nelson Rockefeller auront une valeur marchande élevée car elles sont rares. A l'inverse, les perles de Yassan vieilles de plusieurs siècles ne sont pas des œuvres rares, car on les trouve encore en grande quantité sur le bord du Niger. Cette remarque est aussi valable pour les pointes de flèches préhistoriques qui sont vendues à bas prix chez les antiquaires nigériens. Ceci montre que finalement c'est bien plus la rareté, définie selon la logique économique du rapport entre une offre très limitée et une demande fluctuante, qui donne de la valeur à un objet auprès des collectionneurs occidentaux que son âge.

L'expertise de l'esthète est aussi une référence pour de nombreux profanes connaisseurs qui collectionnent des pièces anciennes. Ainsi, pour citer un expatrié qui conserve chez lui au moins une cinquante de pièces africaines antiques :

« L'authenticité c'est quand quelque chose est réellement réalisé par des artisans locaux et pour l'ancien vraiment quelque chose qui a l'âge qu'on prétend qu'il a avant de l'acheter. » (E1).

Autrement dit, l'objet doit avoir un « pedigree » mettant le plus souvent en avant son *authenticité*, car le critère de l'âge est globalement le plus utilisé pour justifier de la rareté d'une œuvre.

Pillage

Cette approche marchande de l'esthète vis-à-vis des objets africains va souvent de paire avec le pillage. C'est ainsi qu'en janvier 2005, comme il en déjà été question dans la partie I, ce sont quelque 845 objets préhistoriques provenant du pillage de sites archéologiques du Sahara nigérien et destinés initialement au marché belge qui ont été saisis à l'aéroport parisien Charles de Gaulle. Plus récemment, le 24 novembre 2006, c'est cette fois à l'aéroport Diori Amani de Niamey qu'ont été saisies des pièces archéologiques nigériennes. Ces pièces sont sorties de leur site par des réseaux organisés d'antiquaires européens pour lesquels travaillent des antiquaires africains. D'autres fois, ce sont les pilleurs européens qui viennent eux-mêmes sur les sites comme c'est le cas de l'expatrié collectionneur d'objets préhistorique, cité précédemment, qui m'expliquait sans aucune retenue que les fossiles qu'il possède représentent :

« Tout ce qu'on a pu, nous même, trouver dans le désert. »

Ce mode de collecte sauvage est souvent dénoncé par les experts ethnologues et leurs

disciples. Cornet explique que cette attitude dans la collecte des objets africains est celle des experts « pour qui les avatars du style apparaissent seulement comme des productions typiques d'un temps et d'un lieu spécifique. De ce fait (ces styles) sont dignes d'être examinés et étudiés, autant que d'appartenir au monde dans lequel la collectionnisme et l'immoralité de la spéculation sont liées. »²⁵⁵ De même, le collectionneur ethnologue cité plus haut précise à propos des pierres taillées ou polies :

« C'est sûr que c'est intéressant mais c'est vrai que là aussi y en a tellement. (...) Ceci dit ça ne durera pas toujours et ce n'est pas forcément bien que ce soit pillé, sachant que toutes ces choses là, elles ont un intérêt quand elles sont trouvées sur le site et qu'une fois qu'elles ne sont plus sur le site, elles ont un intérêt qui est beaucoup plus limité. » (E6)

Néanmoins, le pillage n'a pas toujours été le fait des experts esthètes comme le prouvent les pratiques de collecte de la mission scientifique Dakar-Djibouti (1931-1933) présidée par Marcel Griaule. Michel Leiris dans *Afrique fantôme* (1934), en faisant la chronique de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) à laquelle il a participé, décrit avec une grande franchise des séries de vols. A la suite de cette expédition, Leiris lança le débat sur la question des « sentiments indigènes » par rapport à la collecte d'objets par des visiteurs occidentaux. La Commission Internationale des Musées, dans laquelle Leiris jouera un rôle prépondérant, a largement contribué, surtout après la seconde guerre mondiale, à amener un retournement de l'opinion publique sur la question du respect de la culture des autres peuples²⁵⁶.

Selon le point de vue de l'un des premiers spécialistes de l'art africain, William Fagg, « l'art tribal, comme toute forme d'art, appartient au monde entier »²⁵⁷. Dans ce sens, il peut sembler légitime de collecter les objets de n'importe quelle façon pourvu qu'ils ne finissent pas en miettes. Ainsi beaucoup d'experts agissent-ils selon leur propre priorité pour « sauver » l'art africain de la disparition physique et dans ce sens ils se réservent le droit de vie et de mort sur les objets qui ont été fabriqués dans des matériaux périssables par des peuples qui n'ont, à leurs yeux, à peine plus qu'une insouciance naïve par rapport à l'importance de préserver l'héritage des générations futures. Dans cette même logique, les artisans et les marchands africains sont considérés comme ignorant des particularités historiques et esthétiques des objets qu'ils vendent. Or, quand on prend la peine de rencontrer ces personnes, de discuter avec elles, on s'aperçoit (et ce travail en est la preuve) qu'ils connaissent bien les

²⁵⁵ Cornet J.A., 1975, p. 54

²⁵⁶ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 114

²⁵⁷ Fagg W. in Price S., 1995, (réédition de 1989), p. 117

objets qu'ils destinent à la vente. Néanmoins, ils inventent de belles histoires pour vendre leurs marchandises de la même manière que les experts occidentaux qui suivent la logique du marketing occidental et de ses publicités.

Pour conclure, les critères propres à l'expertise de l'esthète, qui se basent sur la valeur marchande de l'objet, permettent d'élever l'objet africain au statut d'œuvre d'art. La première étape qu'on peut qualifier d'ethnographique consiste à déterminer si il s'agit réellement d'un objet « traditionnel », c'est-à-dire s'il n'est pas destiné au marché occidental (le traditionnel vaut mieux que le moderne). Ensuite, l'expertise de l'esthète se focalise sur le style et la forme de l'objet, ceci est l'étape de la pure esthétique (le beau vaut mieux que le laid). Puis, son « *authenticité* » rentre en considération (l'ancien vaut mieux que le récent) et l'objet devient un chef d'œuvre si il est unique (ce que tout le monde possède n'a pas de valeur). A travers ces deux derniers critères « esthétiques » et « historiques », l'authenticité devient un simple emballage qui permet de justifier la valeur marchande d'un objet. En concédant le statut d'œuvre d'art à un objet, afin *in fine* d'accroître son prix, l'expert esthète contrôle les règles du marché de l'art. La méthode consiste à faire croire que seul son talent permet d'élever un objet ethnographique au rang d'objet d'art qu'il se charge d'évaluer et de conserver. Pour conférer la renommée artistique à ses objets favoris, l'expert esthète déploie des ressources financières et des moyens de communication considérables. Ainsi, pour reprendre les propos de S. Price : « En cette fin de siècle, ce sont les membres du monde occidental qui, encore une fois, parce qu'ils ont accès à la richesse matérielle et à la communication, prennent sur eux de déterminer la nature de la production artistique dans pratiquement toutes les régions du monde. Bref, les Occidentaux ont assumé la responsabilité de la définition, de la conservation, de l'interprétation, de la commercialisation et de l'existence future des arts du monde entier. »²⁵⁸

3.1.2.2 Des objets d'art « contemporains »

Parmi les experts d'art « contemporain africain » il y a essentiellement des galeristes et des conservateurs de musée. Néanmoins, si les collectionneurs sont nombreux en matière d'art africain « traditionnel » ils le sont beaucoup moins dans le

²⁵⁸ Price S., 1995 (réédition de 1989), pp. 108-109

domaine de l'art africain contemporain et se réduisent essentiellement à des amateurs qui collectionnent de manière modeste quelques objets. Toujours est-il que pour percer, les artistes africains d'aujourd'hui doivent éveiller l'intérêt des ces experts étrangers qui ont le monopole dans l'élaboration de l'ensemble des règles esthétiques de l'art contemporain. Autrement dit, du fait que « devenir un artiste, c'est apprendre à opérer selon ces ensembles de règles et à les élaborer »²⁵⁹, l'artiste africain d'aujourd'hui doit répondre aux codes esthétiques hérités des principes de l'esthétique en vigueur aujourd'hui sur le marché de l'art international.

La différenciation entre l'art et le métier (l'artisanat) est au centre de l'esthétique kantienne. Si le premier est fait pour lui-même le second est réalisé dans un but mercantile et dans ce sens l'artisanat est une marchandise alors que l'art est de l'art : il ne demande pas de contrepartie. Autrement dit, l'art est défini comme une activité libérale par opposition à l'artisanat (au métier) : activité « mercenaire ». Or, toute œuvre d'art, quelque soit au départ la motivation ou le but de son auteur, acquiert le statut de marchandise dès qu'elle entre dans le système d'échange²⁶⁰. Dès leur création, la majorité des œuvres d'art est destinée à être échangée. Par exemple, le tombeau de Jules II a été commandé à Michel Ange par son mécène, le pape Jules II, en échange d'une contrepartie financière. De même, pour reprendre l'exemple de Pierre Bourdieu dans l'introduction de *La distinction* : « Soucieux, comme le montrent les contrats, d'en avoir pour leur argent, les clients de Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio ou Piero della Francesca investissaient dans les œuvres d'art les dispositions mercantiles d'hommes d'affaires rompus au calcul immédiat des quantités et des prix, recourant par exemple à des critères d'appréciation, tout à fait surprenants, comme la cherté des couleurs – qui place l'or et le bleu d'outremer au sommet de la hiérarchie. »²⁶¹

Les œuvres africaines considérées comme de l'art sont ainsi exposées dans les centres culturels ou dans les galeries d'art qui se positionnent comme représentant de la culture savante en Afrique. Or, l'objectif de leur mise en exposition est qu'elles soient achetées par un expatrié ou un membre de l'élite africaine. Par exemple, cet

²⁵⁹ Michaud Y., 1999, p. 36

²⁶⁰ Il arrive que certaines œuvres d'art, à leur création, ne soient pas destinées à satisfaire un échange commercial. C'est le cas du « Palais idéal » du Facteur Cheval. Néanmoins, à la suite de la reconnaissance de cette architecture comme œuvre d'art en 1969, le « Palais idéal » est devenu une marchandise du marché de l'art international.

²⁶¹ Bourdieu P., 1979, Introduction, p. III

expatrié explique :

« On participe régulièrement à des expositions de peintures sur toile, il y a quand même de bons artistes. Sans quoi on a pris des peintures à la dernière exposition qui a eu lieu la semaine dernière au CCFN. C'est un artiste qui est d'ici. » (E11)

Le but des expositions des centres culturels est de présenter de « vraies œuvres d'art » (alors que les villages artisanaux présentent du « vrai artisanat »). Cela procède de la même manière que le salon parisien qui se targuait d'exposer de « vraies peintures » et dans ce sens s'imposait comme le lieu qui engendrait de « vraies identités » d'artistes. Le salon, comme les centres culturels, ont ainsi pour rôle d'informer l'élite culturelle de l'actualité du monde artistique et de « former le goût » de la clientèle.

Les centres culturels présentent les œuvres de façon à mettre en avant leur unicité, en les privilégiant spatialement sans aucunes autres pièces accumulées autour, afin de bien spécifier leur statut d'œuvre d'art et non d'objet artisanal. Pour qu'une œuvre soit appréhendée comme art par cette clientèle occidentale, il est nécessaire qu'elle soit unique et dans ce sens qu'elle ne soit pas produite selon le système de production artisanale. Ainsi une expatriée explique-t-elle son désarroi sur la pratique de la copie chez les peintres naïfs nigériens, qui de son point de vue n'est pas une pratique adéquate concernant ce type de production :

« Là, je viens de me rendre compte avec mes petits chouchous de peintres qu'ils font peindre par d'autres et qu'ils mettent leur signature après. Quand j'ai découvert ça j'ai été assez déçue c'est quand même pas correct. On peut faire un atelier mais de là à faire peindre et à mettre ta signature au dernier moment. D'ailleurs c'est pour ça qu'il y avait une évolution dans leur travail qui ne me plaisait pas trop et j'ai réussi à savoir pourquoi. » (E8)

En effet, pour cette expatriée, l'acte de copier est un leurre. Elle reprend ainsi un autre critère défini par l'esthétique kantienne qui insiste sur le fait que « la seule règle acceptable dans la production artistique est le *talent* dont la caractéristique principale est de produire sans “aucune règle déterminée” d'où l'originalité de l'œuvre d'art comme produit non imité, unique. »²⁶² De ce point de vue, la copie est interdite et renvoie toute forme de reproduction au rang secondaire d'artisanat. Or, « l'imitation » est un concept abstrait, car entraînant une considération à deux vitesses qui réduit souvent les œuvres africaines contemporaines à un pastiche de l'art occidental alors que l'art occidental lui est appréhendé comme s'inspirant des autres formes d'art (inter et extra occidentales). C'est ainsi qu'Ousman Sow devient un Rodin noir, Ouattara une version locale de Basquiat, Rotimi un Mapplethorpe de couleur... De

même, quand les artistes des écoles européennes comme les cubistes et les expressionnistes empruntent des formes et des thèmes à l'art africain, on dit qu'ils sont à l'origine d'une expérimentation innovante comme le « primitivisme » alors que lorsque les artistes africains empruntent les formes et les thèmes artistiques de l'Occident, ils sont taxés de copieurs. On peut, pour illustrer ce propos, citer l'exemple des sculpteurs africains actuels qui s'inspirent des formes de l'avant-garde et dont les œuvres sont assimilées à des contrefaçons africanisées de l'art moderne.

C'est pourquoi, les codes esthétiques concernant l'art africain contemporain élaborés par les experts occidentaux insistent sur le cachet africain qui se doit d'être « ethniquement reconnaissable » ou « authentiquement africain ». Ce concept d'« africanité » est on ne peut plus abstrait et ne relève d'aucuns critères prédéfinis d'autant plus que si l'on parle d'art « africain » au sens des œuvres les plus en adéquation avec le rapport à l'art en Afrique, il faut alors évoquer les productions que Kant taxerait d'artisanal.

Finalement, et paradoxalement, alors que l'expertise se base sur des critères esthétiques occidentaux pour reconnaître les œuvres africaines actuelles dans le monde de l'art contemporain, elle impose aux artistes de rester « proches de leurs racines ». C'est ainsi que Janine Rivaïs définit la compétence artistique du sculpteur éthiopien Ickaël Bethe Sélassié : « Ses contradiction et ses complémentarités illustrent une démarche tournée vers ses racines, mais suffisamment intelligente et curieuse pour empiéter sur les autres cultures africaines et s'imprégner des savoirs occidentaux. »²⁶³. Selon elle, la recette pour qu'un artiste africain soit reconnu est que ses œuvres trouvent l'équilibre entre ses « racines » africaines et les « savoirs occidentaux ».

De ce fait, nombre de productions d'art africain contemporain sont assimilées par les experts à des productions inauthentiques soit parce que trop « occidentalisées » (et il sera dit qu'elles « manquent d'intégrité » impliquant d'une manière ou d'une autre que les artistes se sont détachés de leur culture), soit parce que trop « africanisées » comme c'est le cas des artistes d'Afrodesign qui fonctionnent encore selon le schéma de production artisanale et dont les œuvres sont reléguées au statut de marchandises reproductibles²⁶⁴.

²⁶² Somé R., 1998, p. 160

²⁶³ *Les Afriques, 36 artistes contemporains*, 2004, p. 62

²⁶⁴ C'est d'ailleurs pour cela que l'art « touristique » est considéré dans une vision simpliste, mais

3.2. L'« authenticité » des non-connaisseurs dans le prisme de l'expertise

Le goût du grand public va être influencé par celui que les experts ont déjà défini, car comme le souligne Y. Michaud « comment éviter que l'existence d'une telle autorité affaiblisse l'idée que les œuvres d'art sont quelque chose dont on fait l'expérience directement, puisque l'expérience de ceux qui ne sont pas compétents doit se normer à partir de celle des experts ? »²⁶⁵. Cependant, le grand public, précisément parce qu'il est exclu de la sphère des experts, va reconsidérer le goût des spécialistes et se faire ainsi son propre jugement.

3.2.1 L'Afrique, c'est les masques !

3.2.1.1 Des relents de « bon goût »

La norme d'expertise en matière d'art la plus diffusée auprès du grand public est celle du « goût pure ». Voici comment son influence se manifeste dans le jugement esthétique des profanes concernant les objets d'art africain.

Pour qu'un objet africain soit reconnaissable comme tel par un profane occidental il faut qu'il soit « typiquement » africain afin que son acquéreur soit capable de connaître son origine au premier coup d'œil, car « de même qu'on apprend à produire de l'art en fonction de règles, de même on apprend à avoir les réponses esthétiques adéquates aux œuvres. L'art s'apprend en tous les sens du terme : on apprend à en produire, on apprend à en goûter »²⁶⁶. Dans ce sens, et selon les règles établies par les experts de « bon goût », les profanes considèrent qu'un objet africain est réalisé en bois et qu'il prend la forme d'un masque ou d'une statue anthropomorphe. Autrement dit, les experts de « bon goût » ont appris aux non-connaisseurs à déterminer ce qui constitue, à leurs yeux, une partie de l'authenticité d'un objet africain.

Ainsi un touriste répond-t-il à la question : « quand on dit art africain à quoi pensez vous ? » :

« Les masques qu'on retrouve à chaque fois, dans l'imaginaire, les masques et les statues »

répandue, comme de l'art destiné à faire des profits, sans originalité et par extension bat de gamme. Cette vision est aussi celle accolée aux articles issus de l'industrie, pour les mêmes raisons. De ce fait, les objets manufacturés de l'Occident comme les objets d'Afrodesign sont appréhendés comme des produits extra-artistiques car reproductibles et commercialisables donc, dans un lien rapide de cause à effet, bas de gamme.

²⁶⁵ Michaud Y., 1999, p. 20

²⁶⁶ Michaud Y., 1999, p. 108

(TII)

De même une expatriée précise en évoquant la vision qu'elle avait de l'art africain avant de venir au Niger :

« C'est un peu différent, ici c'est plus des petites choses, des petits objets alors que pour moi l'art africain c'était plutôt des grands masques, des grandes statues ». (E5)

L'étude de D. Halle sur l'« art primitif » présent dans les maisons américaines de Spinney Hill, East Side Manhattan et Manhasset va également dans ce sens. Parmi les objets d'Afrique, d'Océanie et des Amérindiens exposés chez ces particuliers l'art africain représenterait 72% des objets²⁶⁷ devançant l'art amérindien. Il précise que les objets africains les plus exposés sont ceux « représentant une personne – tels qu'une figure, une tête ou un masque. »²⁶⁸ Il a répertorié 174 objets faisant référence à la personne humaine et seulement 24 qui n'en étaient pas (harpons, instruments de musique, paniers, textiles, ornements, outils et hiéroglyphes).

Si les experts esthètes ont diffusé l'idée reçue que l'art africain « traditionnel » se caractérise par les objets en bois et plus spécifiquement les statues et les masques, ceci n'est pas une réalité sur l'ensemble du continent africain. En effet, bien que les objets en bois se retrouvent partout en Afrique, ce sont surtout les objets du Nigeria, du Bénin, de la Haute Guinée et du Congo qui sont les plus connus en Occident, car c'est dans ces pays que l'on trouve quantité de masques et de statues. De plus, la sculpture sur bois est loin d'être la forme d'art la plus représentative et on trouve une multitude d'objets non-figuratifs ayant trait à d'autres techniques comme les vanneries, les maroquinerie, lesalebasses décorées, les bijoux, etc. Ces productions sont plus répandues en Afrique que les masques et les statues de bois. Ainsi dans des pays comme la Mauritanie et le Niger, les productions figuratives étaient-elles, jusqu'à la période de pré-coloniale, quasiment absentes du patrimoine artistique.

De ce fait, les commerçants nigériens soucieux de rencontrer les attentes de la clientèle occidentale, en particulier ceux de Niamey, se ravitaillent en objets figuratifs en bois dans les pays limitrophes. Parmi ces articles on trouve : les masques ivoiriens de forme récente (s'inspirant des masques circulaires luba/songye) et ancienne (dan, sénoufo, gouro) ainsi que les sculptures sénoufo et les statuettes de colons provenant de Côte d'Ivoire ; les sculptures dogon du Mali, les masques d'Afrique centrale (songye, téké, pounou...), les tabourets, djembés sculptés et masques récents du Ghana ou encore les masques passeport du Cameroun.

²⁶⁷ Halle D., 1993, p.142

²⁶⁸ Halle D., 1993, p.142

3.2.1.2 Pour une « authenticité » réinterprétée

Cependant, cette idée reçue issue des modèles standards de l'art africain élaborés par l'expertise de « bon goût » va être réinterprétée par la masse des non-connaisseurs qui va l'adapter à son propre système de sens. Ainsi, si les non-connaisseurs se procurent principalement des masques et des statues en bois, ces objets sont considérés par les experts comme des « faux ».

En effet, selon Halle, « seulement 34% des maisons présentant de l'art primitif disposaient de pièces que les experts ont jugés comme étant de qualité (...) les pièces de mauvaise qualité étaient pour la plupart des productions pour le marché touristique – de l'“art d'aéroport” comme les experts ont qualifié avec dédain de telles pièces»²⁶⁹.

Dans ce cas, soit il s'agira d'art de reproduction sous forme de curios, c'est-à-dire vite fait mal fait et réalisé en très grande quantité soit des objets de meilleure qualité qui seront plutôt destinés à se substituer entièrement à leur pendant plus ancien. Cet intérêt des profanes pour les « faux » s'explique par leur méconnaissance des objets « anciens » qu'ils laissent le soin aux connaisseurs d'identifier et d'acheter. De plus les non-connaisseurs ne sont pas prêts à dépenser des fortunes pour des objets en bois dont ils ne connaissent pas l'impact esthétique et marchand. Comme l'explique cette expatriée d'Agadez :

« Je suis complètement insensible à tout ce qui a de la valeur c'est-à-dire toutes ces statues, tous ces trucs qui sont plus ou moins en trafic. Comme je n'ai aucune notion de leur valeur je ne sais pas si c'est lié, mais je ne trouve pas ça beau. En plus je ne sais pas si ça a ou pas de la valeur, donc ce n'est vraiment pas quelque chose que je recherche ni, en général, sur lequel je m'arrête. » (E12)

De ce fait, dans les maisons des non-connaisseurs, les objets africains de reproduction remplacent les antiquités, car de leur point de vue un « faux » fait tout à fait l'affaire.

3.2.2 L'Afrique, c'est la tradition !

3.2.2.1 Des relents de « bon goût »

Une autre influence de l'expertise de « bon goût » va également participer à normer le goût du grand public. La voici :

²⁶⁹ Halle D., 1993, p.143

Les experts de « bon goût » (qu'ils soient esthètes ou ethnologues) considèrent les objets « traditionnels » comme uniquement destinés au marché local, ce qui se traduit chez les non-connaisseurs par « fait par un artisan local » (et implicitement pour le marché local). De plus, en jouxtant à ce premier argument l'autre principe « de bon goût » qui considère le traditionnel comme un antagonisme du moderne, les profanes non-connaisseurs finissent par appréhender ces normes d'expertise dans un rapide lien de cause à effet à : « tout ce qui est fait de manière artisanale est traditionnel ». Par exemple pour cette touriste :

« L'artisanat c'est la tradition, la tradition on l'invente pas. Sinon c'est plus la tradition. » (T12).

Dans ce sens, les innovations destinées à satisfaire les goûts des Occidentaux (et qui ne laissent pas entrevoir clairement qu'il s'agit de nouveauté, comme les cartables par exemple) sont considérées par les non-connaisseurs comme des objets « authentiques », puisque réalisés suivant le mode de production artisanal. C'est ainsi que beaucoup d'Occidentaux voient dans les bijoux touareg modernes des objets de la « tradition », ou encore dans les masques « modernes » du Ghana une production « traditionnelle ». En effet, il est difficile pour les profanes de discerner dans les objets africains actuels le « moderne » puisque que tous les objets artisanaux sont censés, à leurs yeux, être « traditionnels ».

De plus, pour les profanes, les objets appréhendés comme « traditionnels » sont originaux et de bonne qualité par opposition aux objets d'« art touristique » qui sont considérés comme de mauvaise qualité et produits en grande quantité. Ainsi, le lien entre l'unicité de l'œuvre et sa beauté est implicitement et paradoxalement pris en considération comme un critère propre à une œuvre « traditionnelle ». Selon ce touriste :

« C'est important qu'ils [les nigériens] gardent leur identité, qu'ils préservent leur identité, leur spécificité, mais ce que je trouve dommage c'est qu'ils n'appuient pas sur cette spécificité, sur cette authenticité. Ils devraient la mettre beaucoup plus en avant et sortir du produit que tout le monde fait, valoriser beaucoup plus l'originalité. (...) Il y a quand même les Touareg qui véhiculent une représentation ; ce sont des hommes et des femmes qui sont magnifiques. Pourquoi ils le sont, d'une part parce qu'ils sont beaux et d'autre part parce qu'ils savent aussi s'habiller de choses qui les rendent beaux et se couvrent d'objets qui sont magnifiques. Ça veut dire que derrière tout ça il y a une représentation de la vie et une traduction qui est différente de celle de la France, c'est évident, ou différente de celle du Bénin. Et c'est beau car c'est ça qu'il faut valoriser. Or ici [à Agadez] ils [les Touareg] se valorisent à travers des objets pour le touriste, à travers leurs croix qui sont sans âme alors que leur art est beaucoup plus poétique. » (TO6)

Ainsi, à en croire ce touriste, les objets d'art nigériens issus de la « tradition »,

ceux qui marqueraient vraiment l'identité nigérienne ou plus précisément touareg, seraient de beaux objets car originaux (c'est-à-dire que tout le monde ne fait pas). Ces objets « traditionnels » seraient plus poétiques, c'est-à-dire plus « inventifs » que les curios « sans âme ».

3.2.2.2 Pour une « authenticité » réinterprétée

Cette autre idée reçue va entraîner les non-connaisseurs à se procurer des objets aux formes innovantes pensant qu'il s'agit d'objets « traditionnels » mais qui seront encore une fois considérés par les experts de « bon goût » comme une évidente faute de goût.

Parce qu'ils ne se sentent pas capables de déterminer l'« authenticité » d'un objet, soin qu'ils laissent aux experts, les non-connaisseurs orienteront leur choix soit sur les arts de reproduction (pour les raisons déjà évoquées), soit sur les objets d'artisanat innovants. Les non-connaisseurs occidentaux se sentent plus proches des innovations africaines dont le style est moins éloigné des codes esthétiques de leur propre culture que les objets antiques. Néanmoins, ils seront réfractaires à l'achat d'un objet artisanal clairement défini comme « moderne », car un tel objet perd à leurs yeux l'« authenticité » africaine.

C'est pourquoi, afin de répondre à cette attente de leur clientèle occidentale, le discours des marchands et des artisans africains insistera sur le fait que les objets qu'ils proposent sont « traditionnels ». Par exemple, au Cameroun, les petits masques miniatures en terre cuite peints de forme récente sont appelés « masques passeport » par les commerçants d'objet d'art et on raconte aux touristes qu'avant l'arrivée des « hommes blancs » en Afrique, ils étaient le seul moyen d'identifier un individu (le masque le représentait ainsi que sa « tribu »). De même, les forgerons touareg insistent sur le rôle « traditionnel » des bijoux dans la société touareg comme le collier *shat-shat* qui est dit être un « collier de mariage ». C'est également dans cette logique commerciale que les vendeurs d'objets d'art africain donnent à leurs marchandises l'aspect de vieilleries entassées comme s'ils voulaient suggérer aux touristes qu'elles sont anciennes et donc « traditionnelles ».

Dans cette même perspective, la tisseuse indienne wahshoe Louisa Keyser, avec l'aide de l'euro-américaine Amy Cohn, cachait le fait que sa production originale était de forme récente derrière la construction d'un folklore élaboré par toute une série de

significations « traditionnelles ». C'est grâce à cette stratégie que Louisa Keyser vendit ses œuvres aux meilleurs prix du marché, car la clientèle, dont l'œil était attiré par l'unicité et la qualité de ses produits, trouvait une justification « ethnographique » qui leur concédait la valeur d'objet « traditionnel »²⁷⁰. C'est aussi cette stratégie de la « tradi-modernité » qui est mise en avant par les détaillants occidentaux d'art « ethnique ». C'est pourquoi, ils insistent dans leur publicité sur l'aspect à la fois moderne (c'est-à-dire unique) et traditionnel (c'est-à-dire naturel) des objets qu'ils proposent. Par exemple, Umaè explique : « La fusion entre un savoir-faire authentique et un design contemporain donne naissance à des créations uniques. A la rencontre des traditions locales, Umaè apporte une réponse aux besoins de notre marché, différemment. » Umaè propose donc des produits aux formes « modernes », leur donnant une spécificité esthétique (design appris par les artisans du Sud auprès de designers occidentaux), qui sont réalisés dans des produits naturels (cuir, fibres végétales, bois ...) selon le mode de production artisanal, impliquant leur cachet « traditionnel ».

Autrement dit, les commerçants d'objets africains (occidentaux et africains) insistent sur l'aspect traditionnel de leur marchandise, soit par le biais d'une publicité plus ou moins mensongère mettant l'accent sur l'ancienneté ou la place des articles proposés dans la "société africaine", soit par la mise en valeur de l'aspect nature et fait main. Dans ce dernier cas, les objets sont appréhendés comme « tradi-modernes », c'est-à-dire à la fois « modernes » dans leur style et « traditionnels » par le mode de production à l'ancienne qui se doit d'être non-industrielle, les matériaux utilisés étant non synthétiques.

Ainsi, si l'expertise de « bon goût » a une influence sur le goût du grand public occidental elle est limitée par leur méconnaissance des antiquités africaines. De ce fait, ceux-ci préfèrent acquérir des objets d'artisanat d'art de reproduction ou des innovations plutôt que des pièces dites « authentiques ».

Pour conclure ce chapitre et donner une petite note d'espoir quant aux possibilités d'évolution du goût et du jugement des Occidentaux, je ne résiste pas à la tentation de présenter cette réponse étonnante, que m'a faite après une longue réflexion un touriste venu rendre visite à des amis expatriés, à propos d'une question

²⁷⁰ Cohodas M., 1999, p. 151

au sujet de l'« authenticité » :

« Authentique, (ça veut dire) que ça vient de la source quoi. Non mais je ne sais pas trop comment dire ça. Non mais authentique c'est un peu difficile de dire qu'un objet est authentique. En quoi il est authentique dans la culture touareg, zarma ou toubou alors qu'elles se sont toujours influencées les unes aux autres. Ce n'est pas forcément authentique, ce n'est pas juste propre à une ethnie, quoi. Elles se sont influencées même dans l'artisanat. Elles s'influencent mutuellement. Donc authentique, authentique, ça vient du Niger quoi. » (T11)

L'« authenticité » du « bon goût » est ici complètement démentie par ce jeune touriste de 21 ans, dans la lignée d'experts scientifique comme S. Price, R. Somé, S. Littlefield Kasfir, C.B. Steiner, etc. qui tentent de changer l'image « ancestrale » des peuples non-occidentaux et de leur art diffusé par l'expertise de « bon goût ».

Néanmoins, c'est la norme de l'expertise du « goût pur » au service de la domination culturelle occidentale (comme il en sera question par la suite) qui s'impose au plus grand nombre par l'intermédiaire des médias. Ainsi, quand R. Barthe conclut dans *Bichon chez les Nègre* : « La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre »²⁷¹, il faut mettre derrière la science ceux qui se remettent constamment en question et qui ne restent pas ligotés par les vieilles théories ethnocentriques. Or, si l'on veut bien prendre en considération les efforts de certains spécialistes « pour démystifier le fait nègre, les précautions rigoureuses qu'ils observent déjà depuis fort longtemps lorsqu'ils sont obligés de manier ces notions ambiguës de « Primitifs » ou d'« Archaiques », la probité intellectuelle d'hommes comme Mauss, Lévi-Strauss ou Leroi-Gourhan aux prises avec de vieux termes raciaux camouflés, on comprend mieux l'une de nos servitudes majeures : le divorce accablant de la connaissance et de la mythologie.»²⁷² Cette mythologie qu'a élaborée la norme ethnocentrique du « bon goût » va être maintenant analysée.

3.3 Mythologies post-modernes

Dans le regard ethnocentrique de l'Occident apparaît son besoin de satisfaire ses fantasmes exotiques, qui veulent toujours accorder les arts non-occidentaux avec l'idéalisation de leur origine « ancestrale », en rejetant les peuples qui les ont créés dans la sphère anhistorique des « temps immémoriaux ». En effet, les arts des cultures

²⁷¹ Barthes R., 1957, p. 60

²⁷² Barthes R., 1957, p. 60

non-occidentales ont été taxés au début du XXe siècle d'arts primitifs, en particulier les arts d'Océanie, d'Afrique et des Indiens d'Amériques. Ce terme a aujourd'hui été remplacé par « arts premiers », une évocation plus soucieuse de se défaire d'un vocabulaire trop marqué par le passé colonial. Néanmoins, la mythologie qui transparaît derrière ces deux termes est la même, car dans les deux cas elle renvoie les objets non-occidentaux à « une œuvre d'essence ethnique, sans auteurs et hors du temps, (qui) ne se développerait pas, n'évoluerait pas »²⁷³. Bien que ces qualificatifs soient aujourd'hui controversés dans la mesure où ils traduisent des concepts évolutionnistes issus de l'ethnocentrisme colonial, ils restent la norme diffusée au grand public au sein des musées et des expositions d'art AAAO.

3.3.1 Mythologie post-primitiviste du « bon goût »

3.3.1.1 Primitivisme et modernisme

Arts sans histoire, ethniques et collectifs

La vision primitiviste puise ses racines « via les artistes modernes, dans l'univers de pensée romantique, où se fait l'écho des théories d'André Malraux »²⁷⁴. L'acceptation de l'art africain en tant qu'art à part entière est lié à la modernité artistique, puisque ce sont les artistes de cette période qui ont reconnu les premiers dans les objets africains une forme artistique accomplie et digne d'être appréciée.

Néanmoins, si la contribution des artistes modernes à la valorisation des objets d'art AAAO en Europe fut inestimable, d'un autre côté, par un effet pervers, alors que les artistes modernes se servaient de certaines inventions formelles, ils rejetaient leurs auteurs dans un temps immémorial, depuis une sphère temporelle étrangère à la nôtre et qui empêcherait toute communication directe. On créditait les artistes africains d'avoir créé de la beauté mais sans le savoir. C'est ainsi que les artistes occidentaux pouvaient s'extasier devant les trouvailles formelles d'un artiste africain. Rien ne les obligeait à se poser la question des éventuels droits d'auteur. Il était trop loin géographiquement et intellectuellement.

Alors que les artistes d'avant garde et par la suite les expressionnistes allemands et les surréalistes estimaient l'art africain comme un art entier, ils le considéraient comme une œuvre d'essence ethnique, un art anonyme qui dénie aux sculpteurs

²⁷³ Jewsiewicki B.H., 1991, p. 193

²⁷⁴ Peltier P., 2000, p.213

africains toute intention artistique, de simples exécutants au service de manifestations culturelles. De ce point de vue moderniste, « l'artiste traditionnel n'est pas pour autant négligé, mais est relégué au rang d'artisan, de fabricant plus ou moins sorcier selon la destination des pièces qu'il aura à fabriquer. »²⁷⁵

Arts de la peur et de l'obscurité

Les artistes et d'autres experts de la période moderne ont élaboré un pseudo discours ethnographique en se devant d'« examiner la production créatrice de (leurs) frères moins civilisés (pour) apprendre à les connaître »²⁷⁶

Ce discours s'appuie sur une rhétorique classique faite de peur, d'obscurité, d'esprit païen et d'érotisme. « Comme l'a fait remarquer André Malraux, l'étude de l'Art primitif est une exploration de la face cachée de l'homme. »²⁷⁷ Ainsi le sculpteur Jacob Epstein voit-il dans la tête de Brummer « l'évocation d'un esprit qui pénètre dans un autre monde, un monde de fantôme et de forces occultes »²⁷⁸ En claire, l'artiste « primitif » s'inspire de la peur pour créer ces œuvres, ce qui fait dire à Erwin O. Christensen : « Quoique l'art primitif soit aujourd'hui admiré et adapté avec enthousiasme par les artistes modernes, nous n'avons pas ce genre d'admiration pour la magie, que nous appelons superstition. »²⁷⁹ Dans le même ordre d'idées, les experts modernes avaient « tendance à voir dans chaque sein exposé une obsession de la fertilité et dans tout pénis une fixation sur l'érotisme »²⁸⁰ Ainsi Guillaume Apollinaire (1960) dit-il de l'art Nègre qu'il est un « sperme vivificateur »²⁸¹.

De ce point de vue, l'« art primitif », bien plus que n'importe quel art des Grandes Civilisations (occidentales et orientales), jaillit directement, spontanément de pulsions psychiques. « De la même façon que les bébés pleurent quand ils ont faim et gazouillent quand ils sont contents, on imagine que les artistes Primitifs expriment leurs sentiments sans encombre, sans l'intrusion du vernis de l'acquis et des contraintes conscientes qui façonne l'œuvre de l'artiste Civilisé. »²⁸² Dans ce sens et de même que la classe populaire occidentale, les peuples d'Afrique, d'Océanie et

²⁷⁵ Pivin J.L., 2001, p. 102

²⁷⁶ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 61

²⁷⁷ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 64

²⁷⁸ Epstein J., 1963, p.189

²⁷⁹ Christensen E.O., 1955, p. 8

²⁸⁰ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 77

²⁸¹ Apollinaire G. in Kimoni I (1980), p. 81

²⁸² Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 57

Amérindiens produisent un art dont les plaisirs trop « immédiatement accessibles »²⁸³ sont par là discrédités comme « enfantins » ou « primitifs » (par opposition différée de l'art légitime).

Paul Morand dans *Paris Tombouctou* (1928) écrit : « Il y a certainement quelque chose de nègre en nous, crier, danser, se réjouir, s'exprimer, c'est être nègre. »²⁸⁴ Car le caractère spontané de la création n'est pas propre à l'art des sociétés dites traditionnelles, il existe aussi dans les sociétés dites modernes, selon la logique de la philosophie kantienne qui considère que l'art « comporte une part d'irrationalité qui se nomme “instinct” ou “nature” »²⁸⁵. En effet, l'affirmation que l'art est un « langage universel » qui exprime les joies et soucis communs à l'humanité toute entière est fermement ancrée dans l'idée que la créativité artistique prend sa source dans les tréfonds de l'âme. Mais les pulsions intuitives sont « enfouies » chez les Occidentaux dans la masse des comportements acquis propres aux sociétés civilisées modernes, excepté chez les enfants dans leurs dessins pleins de spontanéité, chez les fous qui s'expriment à merveille dans l'art brut, chez les peuples de la préhistoire dont les peintures et gravures rupestres sont jugées œuvres étonnantes des gens si peu civilisés, et de même que chez les peuples dits « primitifs ».

Dans cette conception moderniste des arts et cultures non-occidentales ceux qu'on a appelés « les primitifs » en viennent donc à représenter non seulement l'enfance de l'évolution humaine mais les enfants du XXe siècle. »²⁸⁶

Primitivisme moderne et colonialisme

Le primitivisme des modernes n'est autre qu'une version artistique édulcorée des théories racistes utilisées par le système colonial, qui, s'il n'a pas créé le mythe du bon sauvage, a largement participé à sa diffusion dans les consciences occidentales par l'intermédiaire de la Science, esprit même de la civilisation qui fit de l'Autre « exotique » le degré zéro de l'humanité. L'exemple des Khoisan dans le contexte de la colonie néerlandaise du Cap (fondée en 1652) est révélateur des préjugés raciaux qui dominaient à l'époque coloniale. En effet, ces derniers, appelés « les Hottentots », furent considérés comme l'exemple parfait du bon sauvage dans le cadre du scientisme du XIXe siècle où « la séquence des maillons intermédiaires entre

²⁸³ Bourdieu P., 1979, p. 566

²⁸⁴ Morand P., 1928, p.45

²⁸⁵ Somé R., 1998, p. 150

²⁸⁶ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 79

l'homme et l'espèce inférieure, inaugurerait une sorte de "biologie fractale" »²⁸⁷. Ainsi, la certitude de la supériorité vis-à-vis du monde opposé a été « objectivée »²⁸⁸ par la vision européocentriste qui voyait dans les peuples d'Afrique et d'Océanie le degré zéro de l'humanité. Ainsi, l'écrivain et diplomate du XIX^e siècle Joseph Arthur Gobineau écrivait-il : « Des siècles s'écouleront avant que ces Noirs primitifs, en dépit des apparences futures non pas se civilisent, mais même se rapprochent de nous. Ils sont bien loin de nous, ces êtres que nous prétendons faire civilisés ! Leur cerveau ne conçoit pas comme le nôtre, et leurs raisonnements nous déconcertent parfois dans leur logique paradoxale. »²⁸⁹

Les artistes modernes étaient donc bien de leur temps, temps du colonialisme et des théories évolutionnistes, de ce fait s'ils positivaient les arts « primitifs », ils reléguaient leurs créateurs à la sphère des sauvages, appréhendés comme l'incarnation de l'*aisthesis* et du goût « impur ». Ils découvraient ainsi dans l'horreur l'animalité du primitif sur laquelle et contre laquelle se construit la distinction morale occidentale. Car le renoncement au vil plaisir est « une mesure indiscutable de la capacité de sublimation qui définit l'homme *vraiment humain* : l'enjeu du discours esthétique et de l'imposition d'une définition du proprement humain qu'il vise à réaliser, n'est autre chose en définitive que le *monopole de l'humanité*. C'est bien la différence entre les hommes et les non-hommes qu'il appartient à l'art d'attester »²⁹⁰

3.3.1.2 Mythologie post-primitiviste et arts « traditionnels »

Afin d'illustrer le fait que les théories primitivistes ne sont pas révolues, on peut tout d'abord évoquer la polémique autour de l'appellation « Musée des Arts Premiers » initialement prévue pour le Musée du Quai Branly. Ce terme n'était autre qu'une version adoucie, prenant une tournure post-moderne autrement dit post-primitiviste.

Mais l'approche post-primitiviste ne s'arrête pas à cette simple évocation étymologique. J'en veux pour preuve la manière dont les œuvres AAAO sont exposées au Musée du Quai Branly (ouvert en 2006) mais aussi au British Museum dans la Sainsbury African Gallery (restaurée en 2002). Dans ces institutions prestigieuses sont repris les principes du « bon goût », ceux qui définissent les arts non-occidentaux comme collectifs, ethniques et sans histoire.

²⁸⁷ Fauvelle-Aymar, 1999, p.545

²⁸⁸ Arseniev V., 1999, p.683

²⁸⁹ Gobineau in Kimoni I, (1980) p. 48

Tout d'abord, le nom des artistes n'est pas indiqué sur les pancartes informatives de ces musées. Par exemple, l'information concernant les objets est présentée de la sorte au Musée du Quai Branly : « vièle imzad et son archet, population *Touareg*, début du XXe siècle, calebasse, peau de chèvre, bois, crins de cheval, mission et don de H. Lothe, 1939 ». Beaucoup rétorqueront comme cet informateur d'*Africans Arts* que « sachant que peu de choses sur les artistes africains en tant qu'individus, on considère généralement qu'une œuvre est le produit d'une culture »²⁹¹. Cette acceptation est problématique sachant que le soi-disant anonymat des artistes africains est lié au mode de collecte des objets. Les experts assignés à cette quête n'ont souvent pas pris la peine de se renseigner sur le nom des artistes. Cette réalité malheureuse est passée sous silence sur les pancartes informatives car le parti-pris de ce musée est d'accepter « assez facilement l'ignorance occidentale de l'identité des artistes pour mieux nier leur individualité et supposer que l'art est le produit d'une communauté. »²⁹² Dans cette même logique les panneaux explicatifs du Musée du Quai Branly confondent « tribalité » et « anonymat ». Par exemple, à propos de l'art yoruba : « Les artistes travaillant pour des individus ou les nombreuses associations qui structurent la société yoruba ont développé des styles particuliers à l'intérieur du style général ». Les objets d'art africain sont donc ici appréhendés comme sans auteur, ou plutôt collectifs c'est-à-dire réalisés par une globalité qu'est la tribu/ethnie, en résumé il s'agit du concept de l'expertise de l'esthète de « un art, une ethnie ». Or, comme le souligne S. Price, dans le caractère collectif de l'art africain, les artistes participent à la production esthétique un peu comme un ouvrier devant une chaîne de montage. Ensuite, on a vite fait de confondre le manque de créativité individuelle des artistes et le manque de créativité tout court²⁹³.

Plus globalement, les objets sont classés selon leurs fonctions/techniques (bronze, maroquinerie, bois...) comme à la Salisbury Gallery ou leur zone géographique (Ghana, Togo, Bénin,...) comme au Musée du Quai Branly et non chronologiquement. Ainsi l'accent n'est-il pas mis sur l'aspect historique, or les pancartes informatives des objets comportent dans la grande majorité une datation prouvant qu'il était dans ce cas possible d'organiser un circuit muséal basé sur la chronologie ou selon des thématiques historiques.

Les experts de ces deux musées ont ainsi opté pour l'approche temporelle

²⁹⁰ Bourdieu P., 1979, p. 573

²⁹¹ Sigel in Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 96

²⁹² Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 96

typologique dont fait état J. Fabian. Cette approche est basée sur ce qu'on peut appeler le paradigme de l'antagonisme. En effet « le temps typologique renvoie à des distinctions telles que sans écriture/avec écriture, traditionnel/moderne, paysan/industriel, et toute une gamme de permutations y compris des couples tels que tribal/féodal ou rural/urbain. Dans cette acceptation, le temps peut être presque totalement dépouillé de ses connotations vectorielles, physiques. Au lieu de servir à mesurer le mouvement, il peut qualifier des états ; dans ce derniers cas, la distribution des états est très inégale parmi les populations du globe. C'est dans ce contexte qu'on peut parler de peuples sans histoire, ou placer des distinctions plus fines comme celles qui opposent les sociétés "chaudes" et les sociétés "froides" ». ²⁹⁴

Le parti pris de montrer une Afrique non historique et ethnicisée détruit les prétendues intentions de ces musées de proposer des expositions ethnographiques innovantes pour un « dialogue des cultures ». Du fait de leur décor moderne et leur attractivité (films, photos, lumières zénithales...), elles sont considérées aux yeux du public comme actuelles et bien étudiées et de ce fait comme une référence scientifique absolue alors qu'elles ne sont que le résultat d'une analyse basée sur les principes dépassés du primitivisme emballé dans un décor à la mode.

On peut donc conclure que si le modernisme est intimement lié au colonialisme, «le Post-modernisme, comme le dit Thomas McEvelley, c'est d'abord le temps du Post-colonialisme.» ²⁹⁵ De ce fait, comme il a été longuement évoqué dans la partie II, l'image primitive des peuples africains perdure toujours aujourd'hui autour du duo mystique du bon sauvage et du noble primitif. Ce duo revu à la sauce postmoderne veut faire croire au tout-un-chacun que l'attitude raciste de l'époque coloniale envers ces peuples est révolue. Il n'en est rien, car en calquant leur « considération » des cultures du monde sur celle, hypocrite, des Modernes, les experts de « bon goût » de la génération post-moderne n'ont pas plus d'intérêt pour les individus et les sociétés appartenant à d'autres cultures que n'en avaient leurs prédécesseurs. Dans ce sens, bien qu'André Breton, chef de file des surréalistes, militait pour une approche multiculturelle, il ne semble pas avoir fait d'effort pour rencontrer les créateurs de ces cultures. De même, si les experts du Quai Branly prônent le « dialogue des cultures » par le biais de leurs slogans publicitaires, ils ne semblent pas avoir fait l'effort de

²⁹³ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 95

²⁹⁴ Fabian J., 1983, p.57

²⁹⁵ McEvelley T. in Jewsiewicki, 1991, p. 195

déconstruire les principes racistes d'une mise en exposition vieille de cinquante ans.

Ainsi la simple affirmation de l'existence du dialogue des cultures n'est-elle pas suffisante, car elle est immanquable, elle requiert une prise en considération de ses conditions et ses structures, son statut et ses fins pour avoir un réel impact dans notre rapport à l'Autre.

3.3.1.3 Mythologie post-primitiviste et art africain contemporain

Post-primitivisme et exposition d'art africain contemporain

La vision post-primitiviste persiste dans le rapport que Nous entretenons avec les formes d'art africain contemporain. Pour reprendre l'exemple du British Museum, la Sainsbury African Gallery présente des objets d'art africains contemporains jouxtant des objets bien plus anciens (comme les plaques de bronzes du Royaume de Bénin, vieilles de plusieurs siècles). Or, c'est considérer l'art contemporain de ces populations comme n'ayant pas évolué que de le présenter dans un musée des anciennes civilisations.

On peut aussi évoquer la polémique exposition des *Magiciens de la terre* organisée par le Centre George Pompidou en 1989, première grande exposition qui a réuni cent artistes contemporains du monde entier. Du fait de son caractère novateur, les quatre commissaires d'exposition ont inventé des méthodes originales de travail pour procéder à la sélection des artistes. Les cinq années précédant l'exposition ont permis de réaliser un substantiel et subjectif corpus de données sur quelques pratiques artistiques dans les cinq continents grâce à des recherches directes sur le terrain. Des artistes furent identifiés dont beaucoup continuent de bénéficier de l'attention internationale, comme ce fut le cas des artistes africains Chéri Samba ou Frédéric Bruly Bouabré. Jean Hubert Martin, commissaire principal de l'exposition justifie les choix subjectifs du corpus des *Magiciens de la terre*, en expliquant qu'il cherchait « des œuvres ancrées dans des croyances et des valeurs qui ne soient pas celles de nos réseaux artistiques. Ça ne m'intéressait pas de montrer que les artistes d'Amérique Latine lisent Artforum. »²⁹⁶

Ainsi, comme le souligne J. Busca, si les artistes occidentaux furent choisis au nom de leur intérêt pour les cultures exotiques, les artistes non occidentaux le furent en tant qu'héritiers de pratiques archaïques indemnes de toute contamination

²⁹⁶ Martin J. H. in Busca J., 2000, p. 27

occidentale. Ces artistes étaient présentés comme de « vrais authentiques »²⁹⁷ De ce fait, ce fut « le paradigme de l'autodidacte visionnaire »²⁹⁸ qui prédomina dans la logique des *Magiciens de la terre*. Les artistes non-occidentaux y étaient abordés comme des artistes « sorciers » (d'où le nom de magicien, solution métaphorique pour ne pas dire artiste). Dans ce sens, leur production n'était plus des œuvres d'art mais des artefacts de magicien. Alors qu'elle cherchait à offrir un visage « acceptable » de l'art africain moderne, *Magiciens de la terre* fut ainsi porteuse de néo-primitivisme.

La dernière grande exposition en date sur l'art africain contemporain est *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent* organisée par le Centre George Pompidou en 2005. Dans l'article de Picton sur *Africa Remix* il semble que ce qui renvoyait au néo-primitivisme des *Magiciens de la Terre* est été soigneusement évité. Cette exposition s'intéressait à des artistes africains de tous bords : artistes autodidactes, artistes formés dans des écoles d'art et travaillant en Afrique ou en Occident. *Africa Remix* cherchait à réunir toutes les formes d'art africain contemporain. Autrement dit, les commissaires s'étaient efforcés de ne pas faire de distinction entre les artistes « authentiques » (dont la plupart avaient été consacrés par des expositions antérieures comme Chéri Samba et Frédéric Bruly Bouabré) et les artistes ayant suivi une formation à l'occidentale (confirmant leur statut d'artiste).

Néanmoins, bien qu'il y ait eu un effort pour présenter quelques objets design réalisés par Cheik Diallo²⁹⁹, le grand absent de cette consécration fut l'Afrodesign. Or, ce que nous appelons art, design ou artisanat sont des catégories qui ne sont pas facilement dissociables les unes des autres en Afrique, car elles évoluent côte à côte et s'influencent intensément, si bien qu'il est souvent difficile de les distinguer les unes des autres. Il est donc regrettable qu'elles ne soient pas abordées ensemble.

La critique majeure qu'on pourrait donc adresser à *Africa Remix* est qu'elle ne rendait finalement pas compte de la réalité contemporaine du continent africain, d'ailleurs comment aurait-il pu en être autrement d'une exposition qui avait la prétention de réunir dans un seul et même lieu, l'art d'un continent. La remarque de J. Picton à propos des *Magiciens de la terre* est donc valable pour *Africa Remix* puisque dans les deux cas les experts ont fait preuve d'une perception biaisée de l'Afrique

²⁹⁷ Busca J., 2000, p. 27

²⁹⁸ Picton J., 2005, p. 59

²⁹⁹ Cheick Diallo, né au Mali, a fait ses études à l'Ecole d'Architecture de Normandie. Il découvre le design en France et poursuivra sa formation à l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI, Paris) en étude et création de mobilier de 1992 à 1994. Depuis, il a travaillé avec plusieurs agences d'architecture françaises, tout en poursuivant ses recherches et réalisations dans le domaine du design.

contemporaine née « par ignorance de ses modernismes »³⁰⁰, faisant de ces deux expositions, des expositions post-modernes.

Post-modernisme et « Art touristique »

Comme il en a déjà été question, les œuvres réalisées sur le mode de production artisanal que sont les objets d'artisanat d'art sont paradoxalement relégués au rang d'objets « traditionnels ». De ce fait, les critiques des experts de « bon goût » concernant le collectivisme dans l'art dit traditionnel sont également applicables aux arts africains contemporains relevant du mode de production artisanal. En effet, on considère que les créateurs d'innovations produisent des objets en quantité quasi-industrielle, selon les besoins du marché touristique et jamais suivant leur inspiration du moment comme le ferait tout artiste conventionnel. Dans ce sens, les artisans ne seraient pas capables de créativité individuelle. De plus, leur anonymat appuierait cette thèse puisqu'elle est appréhendée comme contraire à la créativité fortement individualisée et désintéressée du génie artistique inspiré. Ainsi le fait d'envisager la production artisanale comme un acte collectif permet-il de justifier l'absence de créativité individuelle des artistes considérés comme artisans, les renvoyant à la sphère de créateurs inconscients, donc primitifs. Ici, l'antagonisme art/artisanat suit la même logique que l'opposition moderne/traditionnel en tant que métonymie d'un style de vie précoloniale supposé.

L'exclusion quasi systématique de certains objets d'art produits au XXI^e siècle, en particulier ceux qui ressortent des arts « touristiques », s'explique donc par le fait que, du point de vue post moderne, le terme « *moderne* renvoie à l'identité culturelle de l'artiste et non à la simultanéité avec le présent. En opposant art Primitif et art Moderne, nous ne faisons rien d'autre que d'utiliser une métaphore temporelle pour mettre à distance des peuples et des cultures qui sont, historiquement, nos parfaits contemporains. »³⁰¹ Ce qui sous-entend que la vie des africains et des autres peuples non-occidentaux est « antérieure » aux contraintes imposées par la « vie civilisée » de nos sociétés industrielles modernes; dans une perspective moins historicisante, elle est simplement « en dehors », c'est-à-dire qu'elle n'a pas évolué, elle n'a pas changé, elle est restée « en dedans », immuable.

³⁰⁰ Picton J., 2005, p. 59

³⁰¹ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 101

Finalement, ces approches post-modernes imposent l'idée qu'un artiste d'aujourd'hui ne peut être un artiste travaillant selon le mode de production artisanal, car il s'agit d'un ancien mode d'évaluation des standards de la classification occidentale du système de l'art utilisé jusqu'à la Renaissance et qui de ce fait est appréhendé comme un système archaïque. En ce qui concerne les objets « traditionnels », il s'agit par une inversion du processus, donnant le même résultat, de voir dans ces objets des exemples matériels des dernières cultures archaïques de la planète. Dans les deux cas, les experts de « bon goût » décident du statut de l'objet derrière lequel ressort insidieusement la mystique d'un peuple africain originel qui n'a pas changé depuis la nuit des temps. Car l'esthétique kantienne fondée sur l'universalisme du jugement de goût s'est construite sur le couple antinomique bon goût/mauvais goût, et dans ce sens elle « substitue à la différence entre deux cultures (...) la différence d'essence entre deux natures, une nature naturellement cultivée et une nature naturellement naturelle »³⁰².

3.3.1.4 Mythologie post-primitiviste des profanes

En réinterprétant la mythologie post-moderne qui découle de l'approche « scientifique » des experts de bon goût vis-à-vis des arts non-occidentaux, les profanes se figureront les objets de ces cultures comme le symbole d'un univers phantasmatique de la nature inculte et de la barbarie livrée à la pure jouissance, l'univers de la « face cachée » de l'humanité.

Hors du monde primitif

D. Halle explique que les résidents des maisons américaines qu'il a interrogés insistent sur le fait que les masques africains font peur comme l'illustre les propos de cette femme d'une quarantaine d'année de la classe des travailleurs qui s'exclame « ces masques sont terrifiant, ils font peur ! »³⁰³ De même, un homme d'une trentaine d'année précise : « Les statues africaines et les masques me donnent des frissons. Ils me font penser à des choses auxquelles je ne veux pas penser, comme Amityville. »³⁰⁴

La mythologie qui découle de ce rapport aux objets « primitifs » est assez bien résumée par une gardienne du Metropolitan Museum de N.Y avec laquelle S. Price a discuté lors d'une visite dans la section Océanie de l'aile Michael Rockefeller. En

³⁰² Bourdieu P. in Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 39

³⁰³ Halle D., 1993, p.148

³⁰⁴ Halle D., 1993, p.148

entrant dans la salle, S. Price se trouvant nez à nez avec un panneau explicatif flanqué d'une immense photo de Michael Rockfeller au milieu de statues Asmats de Nouvelle Guinée, fut interpellée par la gardienne qui lui demanda de manière assurée : « Vous savez qui c'est ? C'est Michael Rockefeller, celui qui a été mangé par les cannibales. Regardez ce type à côté de lui (il s'agissait d'un jeune dont le sourire révélait une langue légèrement protubérante). Pas besoin d'être un expert en langage corporel pour deviner à quoi il pense ! »

Encouragée par S. Price la gardienne confirma que « le langage du corps auquel elle avait fait référence renvoyait bien à un cannibale sur le point de faire un bon repas. » Puis, elle lui expliqua que « cette partie du musée comportait (...) uniquement des objets liés à l'acte de tuer. En fait ces gens avaient tué tous ceux qui s'étaient aventurés sur leur territoire. ». Puis, la gardienne devant des poteaux *mbis* sculptés insista « sur le fait que la mort naturelle n'existait pas chez les Asmats : tout le monde était tué, mutilé, mangé et accroché à ces poteaux. ». Et encore, devant le plafond couvert de boucliers qui représentait la maison des hommes, elle expliqua « ils font une entaille dans le bras des garçons quand ils atteignent l'âge de douze ans, et celui qui crie ne pourra pas devenir un homme et entrer dans cette maison. Non seulement ça, mais ils excisent le clitoris de toutes les femmes – ils coupent ça tout simplement ! Nous avons perdu beaucoup de bons missionnaires, là bas ». C'est alors que la gardienne lui précisa que le continent des Asmats était l'Afrique, alors que S. Price se faisait violence pour ne pas l'informer qu'ils vivaient en Nouvelle Guinée.

Ce témoignage donne une idée de la vision que cette femme se fait de l'art et des « sociétés primitives ». Son discours n'était pourtant pas totalement mal informé : « Loin d'être le simple produit de son imagination, ces bribes émanaient de la lecture attentive de sources disponibles (dans le musée), interprétées avec un effort conscient (même s'il n'était pas toujours réussi) de respecter avec la précision factuelle de l'ethnographie ». S. Price conclut que la gardienne n'était probablement pas la seule à avoir mal interprété les textes des panneaux informatifs comme celui expliquant que « “la mort n'a jamais été quelque chose de naturel” et y avoir vu une allusion au meurtre ; et le fait que la sorcellerie souvent implique, non pas la préparation d'une potion mortelle ou la convocation d'une malédiction par un individu pervers, mais plutôt une croyance, au sein d'une communauté que quelqu'un qui agit comme agresseur surnaturel ». Néanmoins, la gardienne « avait exagéré et déformé leur importance de manière à construire dans son imagination une société homogène située

quelque part au-delà de la frontière du Monde Civilisé. »³⁰⁵

Dans le monde primitif

Cette appréhension des cultures considérées comme radicalement Autre existe aussi chez nombre d'expatriés qui travaillent dans les pays africains. C.N. Gravereaux qui a réalisé une étude sur les expatriés français en Afrique francophone, met en avant l'un des comportements des expatriés vis-à-vis des autochtones qui puise ses justifications dans la mythologie post-primitiviste.

Pour ces expatriés qu'elle appelle sceptiques, « travailler outre-mer n'a rien d'une sinécure, et travailler avec les nationaux est particulièrement ingrat et exaspérant. Handicapés par l'archaïsme de leurs mœurs, l'irrationalité de leurs structures sociales, leur inaptitude à l'abstraction, leur superstition, il n'y a de manière générale "rien à en tirer" »³⁰⁶ Selon eux: « Le racisme étant la chose la mieux partagée, ils s'estiment moins hypocrites à l'inverse de tous ceux qui pérorent sur la culpabilité du colonisateur, théorisant sur le devenir du Tiers-monde mais font "suer le burnous" de la même manière »³⁰⁷. En transférant leur hostilité, le racisme viscéral de ces expatriés s'atténue et se teinte même de paternalisme, si toutefois l'assisté a le bon goût de se tenir à sa place et de manifester opportunément son dévouement et sa gratitude.

Ce comportement des expatriés français n'est pas sans rappeler celui qui transparaissait dans le discours de l'actuel Président de la République Française, Nicolas Sarkozy, à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar le 26 juillet 2007 à l'attention de la « jeunesse africaine ». Ce discours a profondément choqué de nombreux Africains qui ont trouvé ces propos parfaitement invraisemblables en particulier l'essayiste camerounais Achille Mbembe, qui a rapidement réagi par un article dans le quotidien camerounais *Le Messager*. Comme le précise Mbembé : « dans sa "franchise" et sa "sincérité", le discours rédigé par Henri Guaino (conseiller spécial) et prononcé par Nicolas Sarkozy dans la capitale sénégalaise révèle au grand jour ce qui, jusqu'à présent, relevait du non-dit. A savoir qu'aussi bien dans la forme que dans le fond, l'armature intellectuelle qui sous-tend la politique africaine de la France date littéralement du XIXe siècle. »³⁰⁸

³⁰⁵ Price S., 1995 (réédition de 1989), pp. 86-88

³⁰⁶ Gravereaux Lenoir C.N., 1980, pp. 33- 34

³⁰⁷ Gravereaux Lenoir C.N., 1980, pp. 34-35

³⁰⁸ Mbembe A. in *Courrier International*, 30 août-5 septembre 2007, p. 32

3.3.2 Mythologie «universaliste», captive du « bon goût »

Si une mythologie post-primitiviste est diffusée au grand public comme « norme de bon goût » par les institutions du monde de l'art, une autre mythologie, celle de l'universalisme, est réinventée par d'autres profanes qui se veulent plus ouverts sur le monde. Néanmoins, cette approche « universaliste » reste toujours guidée par la norme du « bon goût », créant tout comme sa consœur néo-primitiviste, une mythologie post-moderne.

3.3.2.1 Le principe d'universalité

Il faut rappeler que la considération moderniste des objets d'art africain est née dans le contexte de la négrophilie d'avant-guerre, période où l'image romantique de la culture africaine, entretenue à travers l'art africain et les ouvrages littéraires, fut vécue dans le jazz dansé avec passion dans les métropoles européennes et nord-américaines. Par cette négrophilie littéraire, musicale et artistique, l'Afrique devint source de poésie et fit du Nègre, un personnage familier. Le jazz « avait pénétré en Europe avec les troupes américaines pendant la guerre 1914-1918. Il révélait le rythme à l'état pur, à un public avide de choc et à la recherche d'un frisson nouveau. Dans les villes d'Europe, la foule se passionna pour la musique négro-américaine et les danses qui l'accompagnaient »³⁰⁹. Dans les bars de Paris jouaient des orchestres et des sociétés de danses Nègres, comme la Revue Nègre au théâtre des champs Elysée en 1925 dans laquelle se produisait Joséphine Baker, qui bousculaient les façons de voir et rappelaient l'ordre primitif. Toute une série d'ouvrages mettait aussi en avant les aspects positifs de la culture Nègre comme *Batouala* de l'antillais René Maran qui opposait au colonialisme et à la civilisation mercantile européenne, l'harmonie de la tradition Nègre. Dans ce processus de négrophilisation « le décor traditionnel du cirque nègre crève. Le Noir ne hante plus les nuits des enfants. Le cannibale friand de la chair de l'explorateur blanc fait place au champion de sport et à l'artiste »³¹⁰. Le Nègre devient, alors, le symbole de « la liberté contre “ les menottes forgées par l'esprit ” et un “ ferment pour l'art ”. »³¹¹

Il faut attendre l'après-guerre pour que l'image romantique de la culture africaine soit engloutie dans l'universalisme planétaire diffusé par les médias de

³⁰⁹ Kimoni I, (1980), p. 83

³¹⁰ Kimoni I, (1980), p. 88

masse. Cette « tendance à accorder aux modes de vie et pratiques culturelles primitifs la même valeur qu'aux nôtres (ce que Kamer appelle plus loin dans son article "l'idéologie primitivistes de la culture moderne") et à certains égards de les estimer supérieurs et plus essentiels (...) a cessé d'être le fait d'une minorité de visionnaires de la culture pour faire partie des courants dominants de la vie culturelle.»³¹²

En effet, même pour les sédentaires que nous sommes, les images exotiques du monde dans sa diversité, longtemps réduites à quelques reproductions en noir et blanc, sont désormais en couleur dans la presse ou à l'affichage et s'animent sur le petit et le grand écran. Avec les communications satellitaires les Parisiens ou les New-yorkais sont informés d'un glissement de terrain en Colombie en même temps que les habitants de Bogota. De plus, l'internationalisation des marchés permet à chacun, s'il en a les moyens, d'acheter des produits venus du monde entier : en France on peut acheter des mangues fraîches dans les grandes surfaces ou chez l'épicier et aller au restaurant à Paris c'est choisir entre des mets gastronomiques du monde entier.

La publicité participe aussi à la diffusion de ce sentiment d'intimité planétaire multiculturelle comme la campagne d'affichage publicitaire des années 1990 de Benetton scandant le slogan : « United colors of Benetton ». Sur ces affiches sont exposés des individus de toutes les couleurs parés d'habits de toutes les couleurs, marque de fabrique de Benetton. Dans cette même logique et plus récemment, les produits issus du CE sont montrés comme une ouverture sur les autres cultures. La publicité met ainsi l'accent sur l'échange équitable entre les hommes et les femmes de la planète. Par exemple « Les objets Umaé, porteurs de rêve, sont le fruit d'échanges entre des hommes de cultures différentes. »³¹³ On ne consomme plus uniquement pour consommer mais aussi pour voyager à travers ces objets et avoir un « dialogue » avec les cultures du monde.

Parmi les manifestations culturelles, en particulier les concerts et festivals, on ne compte plus celles qui mettent en avant la muticulturalité. Par exemple, lors des fêtes annuelles de Gand (Belgique), le podium principal est consacré aux musiques du monde, en particulier celles de l'Afrique et de l'Amérique du Sud, ou encore le festival *Africolor* qui investit chaque année plusieurs villes de la région parisienne. Voici ce que dit la page d'accueil de leur site Web : « Si Africolor surfe depuis près

³¹¹ Kimoni I, (1980), p. 48

³¹² Kamer H., 1974, p. 54

³¹³ Dépliant informatif de Umaé

de vingt ans sur les musiques africaines, n'est-ce pas parce qu'elles font totalement partie de notre culture musicale et donc de notre identité multiple ? »³¹⁴

Dans un contexte plus politique, le principe d'universalité est récupéré par les gouvernements des ex-métropoles dans la justification de l'aide au développement ainsi que par les organes internationaux, les ONG humanitaires et les mouvements alternatifs dans la justification de la lutte contre les inégalités dans le monde. Milicent Fenwick, ex-députée, ambassadrice des Etats-Unis auprès de la Food and Agriculture Organisation (FAO) résume ainsi le principe d'universalité : « C'est une famille humaine, avec bien sûr différentes couleurs et différentes manières de s'habiller et des nuances dans l'expression verbale, mais on trouve la même chose partout, et c'est ça qui est si extraordinaire (...) C'est la même chose, mes chers (...) Il n'y a pas du tout de différence. Et c'est ça qui est si rassurant. »³¹⁵

Dans cet universalisme qui fleure bon l'unité, l'égalité et l'Amour du prochain les cultures « primitives » sont totalement positivées.

3.3.2.2 L'artisanat d'art et le marché de l'universalisme

Des objets anarcho-primitiviste

Suivant la logique de la doctrine anarcho-primitiviste, les sociétés non-occidentales sont vues comme témoins de l'existence, encore aujourd'hui, de sociétés préindustrielles qui ne seraient pas aliénées comme la nôtre à la dictature du capitalisme, une société rêvée par les hippies et par la jeunesse libertaire d'aujourd'hui. De ce point de vue, les primitifs sont considérés comme des anticonformistes (au sein de Notre société) dont il convient de suivre le mode de vie.

De ce fait, les hippies et leurs successeurs tentent d'adopter les comportements désinvoltes des « primitifs » dont on dit qu'ils mettent en commun leur partenaires sexuels, qu'ils montrent leurs seins, se font des scarifications, des tatouages, des piercings en diverses parties du corps, pratiquent l'adoration des éléments de la nature, permettent à des dieux païens de prendre temporairement possession de leur esprits et dansent gaiement à tout moment de la journée. « Au fond de l'imaginaire occidental, ils paraissent "libres" des règles imposées par la société. »³¹⁶ Plus

³¹⁴ www.africolor.com, page d'accueil, visitée le 01/11/2007

³¹⁵ Milicent Fenwick in Price S. 1995 (réédition de 1989), p. 45

³¹⁶ Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 76

spécifiquement, « le Noir, comme le souligne I. Kimoni, incarne la fièvre de vivre, le refus de la société bourgeoise et la haine de la logique. »³¹⁷ Cette façon d'être et de vivre que Nous croyons être sans contrainte morale, provoque la concupiscence d'une partie des Occidentaux, en particulier les jeunes, car comme le soulignait déjà Kant au XVIIIe siècle : « Nous sommes *civilisés*, au point d'en être accablés, pour ce qui est de l'urbanité et des bienséances sociales de tout ordre. »³¹⁸

Derrière cette approche anarcho-primitiviste qui positivise la vie des « primitifs » comme symbole de la liberté par opposition à la prison qu'est la société bourgeoise capitaliste, ressort l'image de peuples restés à l'état de nature. Dans ce contexte, les productions artistiques des « primitifs » sont appréhendées comme des articles « rustiques » à l'antipode des objets industriels, nocifs pour l'environnement et la santé. Ainsi AGG, boutique d'art « ethnique » lilloise, scande-t-elle avec fierté qu'elle propose « des produits de beauté alliant les techniques modernes avec les savoir-faire ancestraux »³¹⁹ Cette façon de présenter les « savoir-faires » des petits producteurs du Sud est facilement interprétable comme étant une « tradition » restée intact depuis la nuit des temps. D'autres, néanmoins plus réfléchis, comme Artisans du Monde, s'interrogent sur le rôle qu'il devrait jouer dans l'image des objets qu'il propose : « AdM doit-il affirmer que la production correspond à une tradition, une identité culturelle et donc n'est pas "modifiable" ou au contraire que la production artisanale doit être capable d'évoluer, d'intégrer de nouvelles techniques, de nouveaux motifs, de nouveaux usages ? »³²⁰. En somme, AdM doit-il affirmer que les sociétés qui produisent ces objets sont primitives ou identiques aux nôtres, parce que, comme nous, elles évoluent et participent à la modernité ?

L'interprétation que se font les profanes des cultures proches de la « nature » est donc celle d'habitants de contrées lointaines restées à l'état de genèse dans leur système politique (le chef), social (la tribu/ethnie) et dans leur religion (animisme). Ainsi l'adjectif « naturel » familier aux profanes n'est-il qu'une version édulcorée du mot « primitif », celui qui n'évolue pas car resté au stade « traditionnel ».

³¹⁷ Kimoni I, (1980) p. 93

³¹⁸ Kant in Bourdieu, 1979, p. 575

³¹⁹ Dépliant informatif d'AGG

³²⁰ Artisans du monde, février 2004, p. 113

Des objets alter-mondialistes

Alors qu'au temps des Hippies l'acte de consommer des objets « ethniques » se limitait essentiellement au symbolisme de liberté vis-à-vis des valeurs de la société bourgeoise capitaliste, de nos jours, sous l'impact des mouvements alter-mondialistes et du CE, l'acte de consommer des articles issus des pays du Sud est doublé d'un parti pris engagé contre la logique économique de la mondialisation néolibérale générant des inégalités sociales et environnementales entre les pays du Nord et ceux du Sud³²¹. Le consommateur occidental d'aujourd'hui (conformiste ou anticonformiste) désire « être en mesure de consommer et d'orienter ses choix de manière responsable. Ses critères se portent à présent aussi sur les garanties affichées de sécurité alimentaire et d'hygiène apportées aux produits ainsi que sa valeur ajoutée environnementale et sociale. »³²² Ainsi, de plus en plus, le consommateur veut une information totale sur le produit. « En particulier, il désire avoir la garantie qu'ils sont fabriqués dans des conditions décentes pour les salariés et qu'ils respectent les critères d'un développement durable des centres de production, en particulier dans les pays du Sud. »³²³. Ici, l'acheteur ne recherchera pas un objet d'une origine spécifique mais un objet « fait dans un pays du Sud, par un artisan du Sud » et produit dans de bonnes conditions.

Mais derrière l'acte de consommer équitable ressort une considération négative et insidieuse vis-à-vis de ces objets et des producteurs qui les confectionnent. En effet, selon l'étude de marché IPSOS réalisée en octobre 2000 le consommateur de produits CE est plus porté sur l'acte de solidarité voire de charité. « De manière générale, les répondants sensibilisés au commerce équitable se mobilisent plus que la moyenne pour des causes de solidarité. »³²⁴ De plus « globalement c'est toujours l'humanitaire qui reste en tête, tous âges confondus »³²⁵. Cette philanthropie du consommateur occidental vis-à-vis des objets issus du CE réduit l'ensemble des producteurs du Sud en un symbole de pauvreté. C'est le constat que dresse le rapport de février 2004 de Artisans du Monde : « Au Nord, le discours véhiculé sur les producteurs, peut transmettre une image simplifiée voir simpliste des producteurs : une tendance à

³²¹ Ce qui n'était pas le cas des mouvements libertaires des années 1960, qui, bien que critiquent à l'égard de la société de consommation dans son renouvellement inventif de la culture et du mode de vie, s'étaient moins penchés sur les inégalités Nord Sud.

³²² Lecompte T., 2003, p. 138

³²³ Lecompte T., 2003, p. 138

³²⁴ Lecompte T., 2003, p. 155

³²⁵ Lecompte T., 2003, p. 141

l'uniformisation, à la généralisation qui enferme en une seule et même catégorie, celles des "petits producteurs défavorisés" qui révèle une certaine méconnaissance des producteurs, de la variété de leurs contextes socio-économiques, de la diversité de leurs statuts, de leurs formations et de leur place dans la société. »³²⁶ Bien que les acteurs du CE tentent de remédier à ce problème en insistant sur la provenance exacte de l'objet dans l'utilisation de belles étiquettes et de pancartes dans les boutiques, le producteur sera bien souvent réduit aux yeux du consommateur occidental à un « producteur du Sud », ce qui sous-entend un citoyen de l'un des pays les plus pauvres de la planète qu'il faut aider.

De ce fait le « dialogue » que tente d'instaurer le principe d'universalité dans les échanges Nord-Sud a des limites dans notre tendance ethnocentrique à globaliser les Autres dans la sphère du pauvre primitif. Car cette vision a à voir avec le désir des Occidentaux de croire que leur société représente un stade d'avancement exceptionnel dans l'histoire de l'humanité leur permettant d'être plus riches que les Autres, chose qu'ils considèrent soit comme quelque chose de positif soit comme quelque chose de négatif, mais dans les deux cas cette vision renvoie au fait que les sociétés occidentales sont plus avancées que les autres.

3.3.2.3 Mythologie post-chamitique

Par cet effet pervers ethnocentrique, la vision véhiculant des conceptions romantiques de l'Autre comme frère est finalement rattrapée par les idées reçues issues des théories évolutionnistes du XIXe siècle présentant les peuples non-occidentaux comme des Autres radicalement différents.

L'autre visage de l'universalisme

Comment passe-t-on de l'Autre comme frère à l'Autre radicalement autre ? Quand le frère aimé est réduit à un patient souffreteux accablé par la malédiction de la famine, la maladie et la guerre. Cette image médiatique du continent africain a été diffusée par certaines ONG humanitaires notamment Médecins Sans Frontière créée à la suite de la guerre du Biafra en 1971. Médecins Sans Frontière se démarqua à l'époque des autres ONG humanitaire par sa conscience du rôle des médias en portant

³²⁶ Artisans du monde, février 2004, p.147

la situation des populations des pays « sous-développés » à la connaissance du grand public occidental, notamment en diffusant des images de famines et de sous-nutrition sur le petit écran et sur leurs affiches publicitaires. Une importante campagne se mit en place lors de la grande sécheresse de 1984/1985 (environ un million de morts) qui toucha de nombreuses populations africaines, réduites dans l'imagerie diffusée par les campagnes publicitaires de Médecins Sans Frontière et les médias, aux seuls Ethiopiens. L'icône marquante qui perdure aujourd'hui dans les esprits comme symbole de la famine est ainsi un petit enfant noir (sûrement éthiopien) rachitique atteint de kwashiorkor.

Deux interprétations se dessinent autour de cette image de l'Autre comme frère accablé. La première est ce que C.N. Gravereaux appelle le ressentiment travesti qui naît de la vision suivante: le Tiers Monde est en retard non pas du point de vue de Gobineau, qui expliquait ce « retard » par une ignorance innée du Nègre, mais plutôt selon Lévy-Bruhl, qui l'explique comme conséquence d'une vie submergée par la nécessité de faire face aux besoins matériels. Dans ce sens, on ne parle pas d'infériorité mais de pays en voie de développement, qu'il appartient à l'Occident d'épauler en les aidant ponctuellement à vaincre leurs difficultés. L'idéal pour ces pays serait de parvenir à intégrer la « modernité » qu'ils n'ont pas atteint puisque soi-disant restés au stade « traditionnel », du fait que les populations doivent faire face aux besoins matériels. Pour cela, ces pays devraient réaliser une synthèse harmonieuse entre leur valeurs propres et celles qui viennent de l'extérieur.

Le deuxième cas de figure est celui des mauvaises consciences. En suivant les théories post-coloniales qui ont émergé dans les années 1980, certains voient dans le sous-développement, le résultat exclusif de la colonisation. Les sociétés du « Tiers-monde » perpétuaient un équilibre traditionnel qu'à bouleversé le processus colonial. « La responsabilité du sous-développement incombe donc totalement à l'Occident et l'accès des colonies à l'indépendance politique et juridique n'a rien changé. (...) Le pillage du Tiers monde ne fait que se renforcer : son appauvrissement peut être constaté à travers l'accroissement de la dette de ces nations, à travers la non équivalence des échanges commerciaux, à travers la détériorisation des termes de l'échange. Et donc la politique d'aide et de coopération engagée par la France, déjà responsable de la colonisation et ses conséquences que les ex-pays colonisés continuent de subir aujourd'hui encore, n'est en fait que l'instrument camouflé de l'expansion impérialiste de l'ex-métropole qui maintient et renforce ses intérêts

économiques, politiques et culturels. »³²⁷

Le nouveau visage de Cham

Dans les deux cas le « Tiers Monde » et plus spécifiquement l'Afrique sont vus comme « un patient souffreteux, une région ravagée ou l'échec rôde partout tel une malédiction »³²⁸. L'Afrique continuerait à purger sa peine comme le justifie le mythe biblique de la malédiction de Cham corroborée par celui de la tour de Babel cité dans l'ancien testament où les Chamites, ancêtres des Noirs, tentent de construire une tour pour atteindre dieu et les cieux. Pour punir cet acte d'orgueil, Yahvé refoule les Chamites vers les terres les plus lointaines et les plus brûlées par le soleil afin qu'ils expient éternellement leurs fautes. Cette mythologie post-chamitique qui ressort insidieusement de l'approche de l'Autre comme frère qui souffre fait dire à B. Jewsiewicki : « Il est surprenant de constater à quel point le fond de notre savoir sur l'Autre « exotisé » et « primitivisé » n'a pas bougé depuis un siècle. Les images de l'Afrique ont changé de média et de décor sans que change l'icône de base, celle de l'humanité déchue expiant toutes ses fautes, les yeux tournés vers un messie blanc, etc. »³²⁹

Cette noire vision est reprise et intellectualisée dans l'exposition *Les Afriques* s'inscrivant dans le cadre de l'événement européen *Lille 2004, capitale européenne de la culture*. *Les Afriques* présentait des artistes africains et occidentaux livrant leur regard sur une « Afrique plurielle qui n'en finit pas de panser ses plaies. Sida, guerres ethniques, intégrisme, déplacement forcés, corruption. »³³⁰ Les commissaires d'exposition cherchaient à victimiser le continent pour rendre compte au grand public de l'horreur que vivent les Africains, de la même manière que Médecins Sans Frontière dans ses campagnes publicitaires.

Derrière le principe d'universalité, qui diffuse des idées d'unité, d'égalité et de fraternité, l'image insidieuse qui fait surface est celle d'une Afrique primitive et pauvre, état immuable justifié par la mythologie biblique de la malédiction de Cham nécessitant l'œuvre civilisatrice du « messie blanc ». De ce fait, la fabrication de Nous-mêmes dans le miroir de notre mémoire collective écrite et constituée par nos expertises ethnocentriques se fonde sur nos plus secrètes et perverses inventions de

³²⁷ Nzgroni F. in Gravereaux Lenoir C.N., 1980, p. 18

³²⁸ French H., 21 juin au 27 juin, p. 36

³²⁹ Jewsiewicki B.H., 1991, p. 206

l'Autre radicalement différent, alors qu'il est indispensable à la survie de notre société post-moderne comme frère. Autrement dit « un monde sans primitif est-il possible, ou pour formuler les choses différemment, un monde sans altérité est-il concevable ? »³³¹

Le dialogue des cultures échappe insidieusement à notre propre histoire intellectuelle et va à l'encontre de nos fantasmes bourgeois sublimés par l'esthétique de Kant contribuant à la création d'oppositions violentes, durables, sous la forme de couples antinomiques : « culture chrétienne *versus* païenne, classique *versus* barbare ou germanique, occidentale *versus* orientale, moderne *versus* primitif, artistique *versus* artisanale, populaire, sauvage, brute ou naïve. La taxinomie dualiste assignée ainsi à l'univers des peuples a créé des catégories mythiques, qui survivent encore naturellement, malgré la décolonisation et la reconnaissance de l'égalité formelle entre les cultures et les peuples. »³³²

3.3.3 Mythologies de la domination culturelle

L'approche ésotérique des experts de « bon goût » qui dicte la sensibilité esthétique des individus est, comme l'a magistralement démontré Bourdieu dans *La distinction* (1979), au service de la classe dirigeante de la bourgeoisie. En effet, c'est le « bon goût » et son esthétique kantienne qui fournissent à la bourgeoisie des instruments de domination efficace permettant de maintenir sa suprématie culturelle sur les classes populaires, et celle des métropoles occidentales sur le « Tiers monde ». Ainsi si les pays du Sud sont dominés par les pays du Nord, le peuple est-il dominé par la bourgeoisie.

La classe populaire est vue chez Kant comme le lieu de la nature et de la barbarie par opposition à la cour, haut lieu de civilisation. Car, de même qu'entre les peuples « civilisés » et les peuples « primitifs », la domination de la bourgeoisie sur le peuple se base sur le couple antinomique du « bon goût » et du « mauvais goût », celui de la « masse » des dominés, multiplicité contingente désordonnée, interchangeable et innombrable, faible et désarmée, sans autre existence que statistique³³³. Bourdieu explique : « la négation de la jouissance inférieure, grossière, vulgaire, vénale, servile, en un mot naturelle qui constitue comme tel le sacré culturel, enferme l'affirmation de la supériorité de ceux qui savent se satisfaire des plaisirs

³³⁰ Plaquette dépliant présentant l'exposition

³³¹ Amselle J.L., 2005, p.85

³³² Deuber Ziegler E., 2000, p. 116

³³³ Bourdieu P., 1979, p.546

sublimés, raffinés, désintéressés, gratuits, distingués, à jamais interdits aux simples profanes. C'est ce qui fait que l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales. »³³⁴

L'élite cherche donc à se distinguer matériellement du peuple barbare, cette foule toujours prête à submerger les espaces réservés de l'exclusivisme de la bourgeoisie dans l'achat d'objet de luxe. Chez l'élite africaine les objets de luxes seront les objets industriels, comme il en a déjà été question, alors que les objets exposés dans le salon (qui est, selon Bourdieu, le miroir de nos *habitus* de classe) de l'élite occidentale seront fait-mains par opposition aux objets manufacturés que le plus grand nombre peut se procurer (le fait qu'il s'agisse du processus inverse pour les classes dominantes de l'Afrique contemporaine montre bien les différences de processus du système de goût en fonction des cultures). Selon les normes bourgeoises occidentales, les objets fait-mains seraient de meilleur goût que les objets manufacturés, réservés à la barbarie des classes populaires. Ceci explique l'attrait de la bourgeoisie d'aujourd'hui pour les objets non-occidentaux.

Néanmoins, il existe, au sein même de la classe dominante, des attitudes différentes et à en croire l'étude de D. Halle qui se base sur les classes dominantes et moyennes, la considération de l'art « primitif » et en particulier l'art africain variera en fonction de la sensibilité politique. Il explique « en termes d'attitude vis-à-vis des arts primitifs il y a une différence remarquable entre deux types de particuliers exposant de l'art tribal chez eux. Un groupe place cet art dans une position d'honneur et le voit comme égal aux meilleurs objets d'art occidentaux. Parmi de tels particuliers, 66% sont enregistrés comme étant des démocrates et 29% comme n'étant pas enregistrés. Un second groupe, plus petit en nombre, voit cet art soit avec dérision soit en termes darwinistes comme précurseurs des formes perfectionnées par la suite en Occident. Les personnes de ce groupe sont soit enregistrées chez les Républicains (60%) ou ne sont pas enregistrées (40%). Aucun d'entre eux n'est enregistré chez les Démocrates. »³³⁵ Halle explique ces différentes relations vis-à-vis des « arts primitifs » par le fait que ces objets reflètent le sentiment des bourgeois américains vis-à-vis des Afro-Américains et précise : « Pour beaucoup, l'horreur qu'inspire (les) masques met en avant (...) une variété d'attitudes politiques. Pour les conservateurs, elle peut

³³⁴ Bourdieu P., 1979, p.VIII

³³⁵ Halle D., 1993, p.153

souligner la nature non civilisée de ces peuples et valide leur exclusion de leurs représentations modernes. Pour les libéraux, elle peut exprimer une tolérance centrée sur le libéralisme en honorant ces cultures qui sont appréhendées comme totalement différentes de celles de l'Ouest. »³³⁶

Autrement dit, chez les bourgeois conservateurs qu'on peut rapprocher de la droite française, c'est le principe du post-primitivisme propre au « bon goût » qui est avancé. En effet, ils voient dans les objets africains des objets primitifs qu'ils abordent selon les thèses évolutionnistes ou bien comme une blague. Ainsi, une femme de Manhasset explique qu'elle a placé un masque africain dans sa salle de bain « comme une blague. Quelque chose qui effraie les gens, et après nous avons une bonne crise de rire. »³³⁷ Par contre, chez les bourgeois démocrates qu'on pourrait rapprocher des bourgeois de gauche en France, le principe d'universalité est invoqué. En effet, si au départ ces objets sont un symbole de leur intérêt ou plutôt de leur sympathie entendue pour les Africains, ils sont aussi vus comme radicalement autres car primitifs.

Chez les bourgeois progressistes, la mythologie universaliste est une traduction modérée de la vision des mouvements libertaires de type anarcho-primitiviste qui souscrit dans ces objets leur aspect plus proche de la nature par opposition aux sociétés industrielles et capitalistes. J.L. Amselle fait part d'un autre type d'objet acheté par la bourgeoisie progressiste qu'il est convenu d'appeler l'art « afro-bobo », art souvent anonyme et que l'on peut trouver à la pop Galerie rue d'Orsel, à Paris, à la Halle Saint Pierre, au Musée international des arts modestes de Sète, à la CSAO de la rue Elvêzir, dans le Marais³³⁸ ou encore dans les boutiques OK à Berlin et à Cologne. Ces objets (bouilloires en plastique « africaines » zébrées, modèles réduits de voiture en boîte de conserve récupérée, nattes en plastique...) appartiennent à la catégorie que Graburn a appelé arts réintégrés. Ainsi ces autres objets de la modernité africaine sont-ils aussi promus au rang d'objet de luxe pour bourgeois en manque d'exotisme, mais cette fois ils ne reflètent plus la « nature » mais la « friche », ce qui au final renvoie de la même manière au post-primitivisme. « Si la friche fascine, c'est parce qu'elle est à la fois rebut et promesse de renouvellement. L'autre comme déchet, c'est en effet l'autre comme ordure, l'autre qui se vautre dans l'ordure pour éloigner l'autre menaçant, mais c'est également l'autre comme recycleur de nos propres ordures, de l'ordure industrielle, à l'instar de ces enfants africains qui fouillent dans les poubelles

³³⁶ Halle D., 1993, p.162

³³⁷ Halle D., 1993, p.145

³³⁸ Amselle J.L., 2005, p. 160

et les décharges pour récupérer nos restes ou de ceux qui recyclent les boîtes de conserve pour fabriquer des jouets destinés à nos enfants. »³³⁹

Finalement, les mythes des anticonformistes sont appropriés par la bourgeoisie. En effet, la mythologie universaliste des mouvements libertaires des années 1970 influence aujourd'hui le rapport d'une partie de la bourgeoisie aux cultures non-occidentales dans les valeurs de fraternité et d'amour du prochain qu'elle diffuse mais ses aspects post-primitivistes sont l'héritage des concepts ethnocentristes de la mythologie moderne issue des théories esthétiques de la philosophie analytique inspirant le « bon goût » de la bourgeoisie du XIXe siècle. De même, la mythologie post-primitiviste est issue des conceptions non-conformistes des artistes de la période moderne, dont la mythologie primitiviste se basait sur celle du « bon goût » de la bourgeoisie du XIXe siècle qui se servit de ce type de concepts évolutionnistes pour justifier la colonisation. « C'est pourquoi si le populaire endogène ou exotique peut être défini, d'une certaine façon, à la manière bourdieusienne, comme ce qui est toujours en retard par rapport au cultivé, au chic, au classieux, à la hype, c'est aussi toujours lui qui fournit le réservoir et le vivrier du renouvellement de l'élite. Le mauvais goût est toujours à l'avant-garde du bon goût : il est le bon goût en instance d'être estampillé comme tel. »³⁴⁰

³³⁹ Amselle J.L., 2005, p. 88

³⁴⁰ Amselle J.L., 2005, p. 41

Conclusion

L'analyse de l'art « touristique » africain, appréhendé en tant que reflet des rapports entre l'Occident et l'Afrique, m'a permis de mettre en avant les mécanismes de reconnaissance du « goût pur », celui autoproclamé de bon nombre d'experts et se voulant de portée universelle, vis-à-vis des arts non-occidentaux.

Comme il en a été question dans le dernier chapitre de cette étude, lorsqu'il a trait à l'art africain et plus largement aux arts océaniques et amérindiens, le « bon goût » prend racine dans les théories ethnocentriques de l'esthétique kantienne d'où sont puisés les concepts primitivistes du modernisme imbibés de colonialisme, et fleurit de nos jours sous forme de critères hypocrites et bien pensants (du genre « art premier ») établis par la génération post-moderne. Ainsi le « bon goût » de l'Occident en matière d'arts « exotiques » devient une interprétation des concepts racistes issus du colonialisme et du modernisme réutilisés à la sauce post-moderne, et qui continuent à participer à la construction de la mythologie des peuples non-occidentaux appréhendés comme philistins primitifs, indignes de l'amour que les experts portent à leur art. En effet, l'image du connaisseur « est celle d'un homme raffiné – bien élevé, très cultivé, vêtu avec élégance, au comportement discret, sûr de lui et mesuré dans ses jugements et, surtout, homme d'un extrême bon goût »¹ pendant que son contraire, le philistin, est considéré comme une personne brutale, insensible, grossière, souvent cannibale (destructeur d'œuvre d'art). Ici, toute une partie de l'humanité est reléguée par l'Occident au rang de philistin primitif, « spectre de l'art et de l'esthétique », au même titre que le peuple dans les sociétés bourgeoises d'Occident.

En ce qui concerne l'art de ces « philistins primitifs », les critères sur lesquels se basent les experts de « bon goût » pour déterminer lequel de leurs objets est de l'Art et quel autre n'en est pas n'ont en réalité aucun fondement scientifique. Ainsi à la question : **Sur quels critères précis les experts occidentaux se basent-ils pour affirmer qu'un objet donné appartient à la catégorie des arts « traditionnels » ?** Je répondrais qu'ils s'octroient, eux-mêmes, le droit d'affirmer, ceci est de l'art « traditionnel », leur reconnaissance dans le milieu leur permettant un tel pouvoir. C'est ainsi que des œuvres anciennes qui étaient en réalité destinées à

¹ Price S., 1989 (réédition de 1995), p. 25

satisfaire les goûts des Occidentaux ont pu être appréhendées comme des objets de grande qualité tels que l'art mangbetu, l'art kanyok ou les sculptures haida. Ces productions sont présentées par les musées comme des objets « authentiques » c'est-à-dire, du point de vue du « bon goût », « traditionnels ». Cette considération « anormale » des objets kanyok, mangbetu ou haida, qui produits aujourd'hui dans le même contexte que celui de leur création, seraient relégués au rang d'art « touristique », met ici en avant le mythe construit autour de l'art dit traditionnel en tant qu'antinomie de l'art « touristique ». Autrement dit, en fonction de l'intérêt que les experts de « bon goût » portent à un objet donné (ou à un « style » donné), il passera facilement, d'une catégorie à l'autre.

En analysant les réponses des expatriés et des touristes à propos des arts « touristiques » nigériens dans les chapitres 1 et 2 de la partie III, il est apparu que cette expertise de « bon goût » norme les goûts des non-connaisseurs que forme le grand public. Mais si l'acquisition d'objets étiquetés « art touristique » constitue une évidente faute de goût pour la majorité des experts, les non-connaisseurs s'en procurent malgré tout sans que cela leur pose de problème, car ils se considèrent comme inaptes à l'expertise. Ce sont les connaisseurs qui possèdent la légitimité de le faire, pas eux. De ce fait le grand public, en suivant ces propres critères de goût qui s'appuient sur une envie d'acquérir des objets facilement accessibles financièrement et adaptés à son environnement quotidien achète des objets qu'il considère à la fois comme attirants et comme déplaisant. J'en viens ici à répondre à la question : **Quelles images le grand public occidental a-t-il des objets d'art « touristique » africains ?** Ces objets sont considérés par les non-connaisseurs comme des productions s'adaptant bien à leur environnement « moderne » mais en même temps comme des objets n'appartenant pas (ou plus) à la tradition africaine, ce qui leur pose un problème de conscience. En effet ils y voient une perte de la tradition et plus globalement la disparition des sociétés qui créent ces objets. Ces sociétés sont ainsi abordées par beaucoup d'Occidentaux comme une part du patrimoine mondial de l'humanité qu'il est nécessaire de sauvegarder et de visiter au même titre que la grotte de Lascaux.

Dans une même logique, la mythologie du « bon goût » diffusée au grand public par les musées et les médias prédispose les arts appréhendés comme « traditionnels » à avoir un rôle dans l'histoire de l'art que l'Occident s'est appropriée, pendant que les arts contemporains non-occidentaux ont le plus grand

mal à s'inscrire dans cette histoire. Si certains artistes comme Félix Bruly Bouabré, Chéri Samba, Bodys Isek Kingelez, pour ne citer que les plus connus, sont parvenus à se faire une place dans le système occidental du monde de l'art, ils le doivent certes à leur talent mais aussi à leur « découverte » par des experts occidentaux comme les quatre commissaires de l'exposition des *Magiciens de la terre*. Parallèlement, la production artisanale (par opposition à l'art) est considérée par les experts de « bon goût » comme issue d'un acte collectif ce qui est facilement assimilé chez Nous comme un acte dépourvu de créativité individuelle. De ce fait, les productions contemporaines africaines réalisées selon le mode de production artisanal, autrement dit ce que Nous appelons « artisanat », ont le plus grand mal à se faire une place dans ce milieu très élitiste du marché de l'art international, car perçues comme une production mineure. Si certain de ces « artisans », comme Esther Mahlangu, parviennent petit à petit à se faire un nom, le plus grand nombre reste exclu du système international du monde de l'art.

Les productions non certifiées par le label occidental « Art », sont ainsi reléguées invariablement au rang d'art « touristique ». C'est le cas de la majorité des créations artisanales nigériennes qui sont facilement reléguées à des objets mineurs et peu innovants. J'en viens ici à aborder la problématique qui est au centre de cette recherche à propos de l'esthétique des objets d'art « touristique » à savoir **si l'art « touristique » est un art « faible »?** Comme cela a été montré dans la chapitre 2 de la partie II, il y a chez les artisans nigériens (et plus globalement africains) ceux que j'ai appelé les Afrodesigners, c'est-à-dire les créateurs et les producteurs, ceux qui reproduisent. Parmi ces derniers certains réalisent des copies de qualité alors que d'autres, souvent les plus jeunes, produisent des objets vite-fait mal-fait. Or la production des Afrodesigners est dans la majorité des cas reléguée de manière injustifiée à une production bas de gamme, car la qualité de leur pratique artisanale n'est pas certifiée par un réseau de galeries et d'écoles artistiques, réseau qui permettrait de faire passer ces créateurs du statut d'« artisan » à celui d'« artiste » ou plus spécifiquement de « designer ». Dans ce cas, ces créateurs seraient immanquablement appréhendés par les acheteurs occidentaux et les institutions du monde de l'art comme produisant des œuvres uniques et de grande qualité. Etant donné qu'il n'existe pas d'école des Beaux Arts au Niger ni de galeries, les CCFN (Centre culturel franco-nigérien) de Niamey et Zinder dont le but est notamment d'encourager la vie culturelle locale, sont les seuls lieux du pays pouvant avoir cette

fonction de « labellisateur ». Or les coopérants du CCFN se cantonnent, dans le choix des expositions artistiques temporaires, presque exclusivement aux artistes réalisant des œuvres jugées uniques, c'est-à-dire non reproductibles, comme celles du sculpteur/modèleur Boubé et celles du peintre Touré, ou encore celles d'artistes occidentaux travaillant au Niger comme la peintre américaine Leslie Clark. Ainsi, bien que, selon Alfa Oumar Konaré, les centres culturels français doivent s'affirmer comme des centres d'échanges franco-africains et s'ouvrir à la culture populaire africaine², en particulier à ce qu'on appelle l'artisanat, les acteurs culturels français ont le plus grand mal à accueillir dans leur centre des objets issus d'un mode de production artisanal.

En avril 2005, j'ai eu la possibilité de réaliser avec Cécile Partdessus³ une exposition au CCFN intitulée *Arts Changeants du Niger et regards du Nord* qui présentait des œuvres d'artistes nigériens procédant selon le mode de production artisanal. Cette exposition a attiré des expatriés mais aussi des nigériens dont voici quelques commentaires repris dans le livre d'or : « Très belle découverte pour nous du génie créateur de nos artistes qui savent s'adapter aux besoins d'une clientèle venant de partout dans le monde » (Adamou Aboubacar, Doyen de la faculté de Lettres et de Sciences humaines) ou encore « j'ai beaucoup apprécié la couture et les bijoux. En un mot, je dirai Bravo !!! Je suis très fière de mon pays » (Nadia, lycéenne). « Je suis vraiment enthousiasmé par l'ensemble des objets constituant cette exposition (...). C'est vraiment de l'art et dans sa plénitude. J'encourage nos artistes nigériens de persévérer afin de faire connaître davantage notre pays au plan international. (...) L'exemple des deux tableaux sur le marché m'a fait verser des larmes. » (Alafari, étudiant en droit à UAM de Niamey)

Ces commentaires, de même que l'analyse menée dans les chapitres 2 et 3 de la partie II, montrent que ces objets sont loin, aux yeux des Nigériens, de constituer exclusivement un art pour touristes occidentaux. Ils sont fiers de l'adaptation de leurs artistes au marché international, chose qu'ils encouragent. Ainsi, ce que Nous appelons « art touristique » suscite un grand intérêt chez les Nigériens. C'est pourquoi les artisans eux même comme Seidi Oumba remarquent « sans nostalgie que les nouveaux articles qu'ils fabriquent aujourd'hui n'ont plus rien à voir avec la

² Amselle J.L., 2005, p.145

³ Etudiante en DESS, stagiaire au CCFN

tradition et sont seulement liés aux nouvelles modes »⁴. Pour eux, la principale richesse de leur création est qu'elles s'adaptent aux critères rigoureux du marché international ainsi qu'à la mode de leur pays.

Ce constat me renvoie donc à la question traitée dans le chapitre 3 de la partie II, **l'art touristique n'est-t-il qu'un art destiné à satisfaire les goûts d'une clientèle occidentale ?** Les œuvres d'art « touristique » restent très coûteuses, et de ce fait ne sont pas accessibles à la majorité des Nigériens. En revanche, elles sont achetées par l'élite nigérienne qui a les moyens de les obtenir, reléguant paradoxalement ces objets à une production de luxe du marché local nigérien. Néanmoins ces produits de luxe que sont les objets d'art « touristique » peuvent se démocratiser, et à un moment donné être achetés par des classes sociales moins aisées que l'élite africaine. Autrement dit, ces objets peuvent passer du statut d'objet de luxe à celui d'objet vulgaire, d'objet de la classe dominante à celui de la classe populaire. En prenant en compte cet aspect propre aux créations humaines d'où qu'elles soient, les différentes catégories – arts traditionnels, arts en extinction, arts réintégrés, arts touristiques, arts populaires, arts assimilés – établies par Graburn se chevauchent ainsi inlassablement car un objet considéré au départ comme un objet touristique, car produit par un artiste pour satisfaire sa clientèle occidentale, peut être en même temps acheté par l'élite africaine, faisant de lui un objet d'art réintégré. De même qu'un objet destiné à la population locale peut devenir un objet exclusivement destiné à satisfaire les goûts des Occidentaux comme dans le cas des marteaux à sucre touareg devenu des pics à glace.

Cette approche mettant en avant le caractère changeant du statut des objets d'art au cours de leur histoire m'a ainsi permis de déconstruire les différentes catégories élaborées par Graburn (et ses successeurs) pour définir les arts non-occidentaux contemporains qui ont été élaborés sur la dichotomie : produit pour l'Occident/produit pour les populations locales. Ce mode d'analyse contribue à la création mythologique de l'Autre, car il suit la logique de la suprématie culturelle occidentale dont les armes stratégiques normatives sont basées sur des couples antinomiques de ce type. Catégoriser les arts africains contemporains en fonction de l'opposition occidentaux/autochtones de même que selon toute autre forme de dichotomie comme art/artisanat ou traditionnel/touristique ne permet pas de rendre

⁴ Seligman T.K., 2006, p.227

compte de la complexité sociale de ces sociétés en perpétuelles mutations. Afin de répondre à la question : **qu'est-ce que l'analyse ethnologique de l'art « touristique » révèle comme transformations socio-culturelles des sociétés africaines contemporaines ?**, il m'a donc semblé nécessaire d'examiner les différentes catégories d'acheteurs nigériens d'art « touristique », catégories qui reflètent la complexité sociale de la société nigérienne moderne. Il est apparu qu'un objet d'art « touristique », en fonction de la tradition qu'il matérialise, pouvait être acheté soit par la nouvelle élite africaine, soit la nouvelle jeunesse urbaine ou par la nouvelle société rurale. Comme la société et les arts, la « tradition » n'est pas figée car elle n'est pas une opposition du moderne, mais une construction de l'identité des peuples par eux-mêmes et même au-delà, chaque classe sociale se construit sa propre tradition ce qui revient à dire son identité. Pour ne reprendre que cet exemple, la jeunesse des villes en se réappropriant les objets de luxe de l'élite pour ressembler à ces riches citadins, se crée une identité qui se matérialise au plus haut point dans le look des sapeurs congolais, dont il a été question dans la deuxième partie. De la même manière, une partie de la jeunesse anglaise à la fin des années 1960 s'était constitué un look « skinhead » à l'aide d'objets tels que les Doc Martens, chemises à carreaux, Levi's à bretelles, pour se démarquer des « vieux », look repris dans les années 1980 par les mouvements d'extrême droite. On pourrait d'ailleurs faire une analyse sociologique de cette entité sociale qu'est la jeunesse africaine, pour faire ressortir ses multiples identités traduites dans son mode vestimentaire et des autres objets qu'elle utilise.

Ainsi, l'acte d'achat de chacune de ces classes sociales ou d'âge sera différent vis-à-vis des objets d'artisanat d'art. Ce constat est aussi vrai, mais pour des raisons différentes, des différents acheteurs occidentaux d'artisanat d'art à savoir les touristes, les expatriés et les consommateurs en Occident. En effet, les touristes et les expatriés auront comme point commun de s'intéresser à des objets qui correspondent à la vision esthétique et symbolique qu'ils se font des créations humaines, mais leur comportement d'achat sera différent en ce sens que les touristes achèteront des objets banaux alors que les expatriés choisiront des productions novatrices et de qualité pouvant s'intégrer dans leur quotidien. De même l'attrait pour les objets d'art sera probablement différent entre l'élite nigérienne et les expatriés occidentaux, c'est pourquoi il serait intéressant de pousser l'analyse sociologique sur les particularités

de ces deux types de demande dans la distinction esthétique et symbolique qu'elles se font des objets d'art africain produits sur le mode artisanal et artistique.

En ce qui concerne les consommateurs d'objets « ethniques » en Occident le schéma est différent car il existe des intermédiaires qui procèdent à une présélection pour leur clientèle : les détaillants. Dans ce contexte les structures de CE ont un rôle majeur depuis cette dernière décennie. On pourrait d'ailleurs étudier les différentes formes d'art africaines vendues en Occident (« Afro-bobo », art « touristique », art « traditionnel ») dans le cadre des boutiques « ethniques » et plus spécifiquement celles appartenant au réseau du CE. L'analyse des goûts des consommateurs en Occident en fonction de leur statut social et de la classe d'âge pourrait également être approfondie, car elle permettrait de dresser un tableau exhaustif des différentes réalités commerciales et symboliques pour ces objets sur le marché occidental. De plus en tant qu'acteurs impliqués dans le dialogue Nord Sud, les structures de CE ont un rôle à jouer dans la reconsidération de l'image des objets d'art « touristique », en devenant un vecteur de promotion de la culture des producteurs avec lesquels elles travaillent. Autrement dit les points de vente de commerces équitables proposant de l'art « ethnique » ne pourraient-ils pas devenir un nouveau genre de musée ethnographique mettant l'accent sur un métissage culturel en perpétuel changement ?

L'art « touristique » est une forme d'art particulièrement influencée par les formes et les styles d'ailleurs, mais que Nous avons tendance à réduire aux formes et aux styles occidentaux. Dans cette optique, l'art « touristique » est considéré comme un art hybride, autrement dit impur. En effet le mot hybride vient du mot latin *hybrida* qui signifie « bâtard, de sang mélangé », soit de « sang impur ». J'en viens donc ici à répondre aux questions **quelles sont les transformations stylistiques qui ont vu le jour dans le cadre de la production d'objets d'art « touristique » depuis le début du XXe siècle au Niger et quelles sont les incidences des influences occidentales sur ce type d'art ?** Comme je l'ai montré dans l'historique des arts « touristiques » au Niger présentant les évolutions stylistiques depuis les années 1960, si l'art « touristique » existe, en tant que tel, il le doit aux échanges croissants et à grande échelle entre l'Afrique et l'Occident depuis la période coloniale. Loin de moi l'idée d'affirmer que les arts africains actuels sont des pastiches des arts occidentaux. C'est l'échange entre les peuples qui permet aux sociétés de se transformer et habilite les artistes à renouveler leur stock créatif. Les artistes/artisans africains s'inspirent ainsi des arts occidentaux comme les

artistes/artisans occidentaux s'inspirent des arts africains. On peut citer les mouvements d'avant-garde européens (cubisme, fauvisme, expressionisme.....) mais également des mouvements artistiques bien plus récents car l'Afrique joue de plus en plus le rôle « de réservoir de carburant artistico-culturel pour les artistes et intellectuels desséchés et aseptisés du Nord »⁵ De même, si les objets d'art « touristique » africains mélangent les formes, fonctions et/ou matériaux de l'artisanat local avec ceux, standardisés, de l'Occident, ce constat est aussi vrai pour les productions artisanales européennes comme le « style néo-grunge napolitain », cité par J. L. Amselle dans *L'art de la friche* (2005) qui prend forme dans des vêtements standardisés occidentaux (jeans, vêtements divers) décorés d'une série d'accessoires et d'ornements provenant de l'artisanat local (boutons, pierres et sequins)⁶.

De plus, si les artisans africains se réapproprient les formes, les fonctions et/ou les matériaux des objets occidentaux, ils trouvent aussi leur inspiration dans les autres pays africains, par exemple les lampes enalebasse dont la technique a été importée au Niger de la côte du golfe de Guinée ou encore celle du cuir pyrogravé venue du Burkina Faso. Il serait intéressant de prolonger la recherche sur l'influence des autres pays africains pour chaque technique employée au Niger – maroquinerie, travail du métal, poterie, sparterie, etc.- afin de déterminer plus spécifiquement les variations de styles qui ont émergé dans ces différentes techniques. Il est évident qu'il reste encore beaucoup de travail à réaliser sur ce point, en particulier dans le domaine du travail du métal, et notamment de la bijouterie touareg, ainsi que dans le secteur du cuir. Par exemple quelle est l'influence des bijoux du Maghreb, du Mali et de la Mauritanie dans les formes et les matériaux des bijoux touareg du Niger.

Les apports des autres continents ne sont pas à négliger. En effet, les objets d'art « touristique » en tant que participants actifs de l'ère du pluralisme géographique, sont influencés à grande échelle par les formes du monde entier, faisant d'eux non pas des objets uniquement influencés par l'Occident mais des objets pluriels, autrement dit des preuves matérielles du métissage culturel qui procède d'une véritable émulation dont il résulte une nouvelle culture avec ses propres expressions. Dans ce contexte, l'Afrique n'est pas la seule à s'inspirer des créations étrangères, c'est aussi le cas de l'Asie, dont les artistes s'inspirent

⁵ Amselle J.L., 2005, p. 110

⁶ Amselle J.L., 2005, p.31

notamment des formes africaines. C'est par ce biais que des masques *kifwmébé* des Songye de République Démocratique du Congo sont réinterprétés par les artistes balinais⁷, de même que les statues de colons indonésiennes prenant des dimensions monumentales, ou encore les peintures de personnages africains aux couleurs chatoyantes qui sont réalisées en quantité dans les ateliers d'Ubud (Bali). Une analyse des influences mutuelles de l'Afrique et de l'Asie dans les arts d'aujourd'hui, permettrait de rendre compte de l'importance des échanges entre ces deux continents.

Néanmoins, les objets d'art « touristique » trop évidemment « pollués » par les influences occidentales sont appréhendés chez Nous comme des objets bâtards sans particularité ethnique, marque même de l'Autre exotique, entraînant ces objets à devenir des objets sans identité propre au même titre que les objets industriels. Or comme le souligne J.L. Amselle : « A ce jeu-là c'est très certainement la liberté de création qui est la grande victime, autrement dit la possibilité pour un individu donné de faire valoir son acte artistique ou intellectuel comme n'engageant que lui-même et lui seul. A convoquer trop souvent l'origine ethnique, culturelle ou nationale, on fait disparaître le caractère universaliste de l'opération artistique ou intellectuelle, car on oublie que ces opérations traduisent toujours la torsion d'un idiome universel dans une langue singulière »⁸

Ces influences hétéroclites ne sont d'ailleurs pas une exclusivité de l'art « touristique », elles sont aussi une réalité pour les formes d'arts africains assimilés, assimilés, et populaires et elles ont une réalité bien plus ancienne pour les arts qu'on appelle « traditionnels ». Par exemple, les anciennes croix chrétiennes créées par les artistes kongo dont la forme et la fonction ont été importées par les portugais au XVI^e siècle, auraient pu faire partie, à cette époque, de la catégorie des « arts réintégrés », mais actuellement ces croix sont acceptées dans la catégorie des arts traditionnels car elles font partie intégrante de la culture kongo/congolaise d'aujourd'hui. De même le *tanfouk* des Touareg serait selon Gabus originaire de Cambay en Inde occidentale où il est connu sous le nom de « nakhil »⁹. La forme de ce bijou a ensuite été reprise par les forgerons notamment dans la réalisation de la croix de Timia, puis plus récemment réadaptée sous forme de bijoux pour

⁷ Observations lors d'un séjour à Bali dans le cadre d'un stage dans une entreprise de commerce équitable (2008).

⁸ Amselle J.L., 2005, p. 127

⁹ Gabus J., 1982, p.445

Occidentaux. Ainsi comme le souligne Amselle : « Le croisement, le métissage ou le branchement (...) ne sont donc pas assimilables à un patchwork, au sens de juxtaposition de pièces disparates possédant chacune sa singularité propre, mais bel et bien à un patchwork de patchworks dans lequel chaque élément est lui-même un agrégat de composantes diverses, le produit de croisements antérieurs. »¹⁰. Autrement dit au contact des uns et des autres, les peuples se sont échangés et s'échangent leurs techniques, leurs formes, leurs matériaux, pour, à chaque fois réinventer leurs objets et, à travers eux, se réinventer eux-mêmes. Dans ce sens l'art « traditionnel » n'existe pas.

Pendant qu'une société donnée s'invente une tradition, les autres peuples lui en inventent d'autres ; ainsi la vision occidentale tend-elle à réduire les Africains à des Primitifs ou à des fils de Cham, restés proches de la nature. Or comme le souligne E. Carpenter « peu importe si les hommes vont nus, peu importe si leur vie est des plus malheureuses, cela ne veut pas dire qu'ils ont une vie “ élémentaire”, “simple”, “directe” ou “immédiate”. Partout les être humains construisent des schémas et s'inscrivent dans des spécificités culturelles ; ils vivent dans des mondes symboliques de leur propre création (1983) »¹¹Ce n'est donc pas la peine de se lamenter sur la fin de la tradition : Elle n'existe pas en tant qu'entité immuable (antinomie du moderne) mais comme une entité transcendante, et si le principe d'universalisme, qui glorifie l'échange entre les différentes cultures de la grande famille humaine, est vraiment appréhendé comme tel, cette prétendue « fin de la tradition » doit être considérée comme positive puisqu'elle serait le résultat d'échanges pluriels, d'hier et d'aujourd'hui, entre les peuples du globe.

¹⁰ Amselle J.L., 2005, p. 31

¹¹ Carpenter E. in Price S., 1995 (réédition de 1989), p. 56

Bibliographie

- Abadie col., 1927 – *La colonie du Niger*, 466p.
- Acte du séminaire national sur la définition d'une politique artisanale de développement de l'artisanat*, 1990 – Niger, Organisation International du Travail, 107p.
- Ada Baraou R., nov. 2005, Les artisans du ‘boss’, *Tel Quel*, numéro spécial FIMA 2005, p. 4
- Adamou A., 2001 – *L'artisanat au Niger*, Niamey, Lux-développement S.A., Programme de développement de l'artisanat au Niger, DANI II- NIG/009, 75p.
- 1995 – *L'artisanat de l'Aïr*, Niamey, Nouvelle imprimerie du Niger, 31p.
- 1979 – *Agadez et sa région*, Contribution à l'étude du Sahel et du Sahara nigériens. Etudes Nigériennes, Paris Niamey, n°44, 249p.
- Aka-Evy J.L., 1999 – De l'art primitif à l'art premier, La mise en Musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.563-582.
- Ames D.W., 1959 – Wolof Cooperative Work Group, *Continuity and Change in African cultures*, Chicago, University of Chicago Press, pp.224-237
- Amselle J.L., 8 juin au 14 juin 2006 – Le Quai-Branly, musée incertain, *Le nouvel observateur*, n°2170, pp.34-36
- 2005 – *L'art de la friche*, Paris, Flammarion, 214p.
- 2005 – *L'art de la friche, Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, pp.66-71
- Amrouche P., 1990 – Objet et collection d' « art primitif » : Réflexion sur les variations de goût de 1890 à nos jours, *Anthropologie de l'art : formes et signification*, Paris, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne/ORSTOM, pp.43-49
- Anquetil J., 1979 – *Artisanat créateur au Niger*, Paris, ACCT, 110p.
- Appiah K.A., 1999 – The Postcolonial and the Postmodern, *Reading the contemporary: African Art from the theory to the Marketplace*, London, Institute of International Visual Arts, pp.48-73
- Appuis et formations pour l'artisanat au Niger, institutions et projets*, juin 1995 – Niger, Chambre de commerce, d'agriculture, d'industrie et d'artisanat du Niger, 72p.
- Archives Nationales du Niger, *Exposition Coloniale de Marseille, 1914-1922* (1q1.30)
- Archives Nationales du Niger, Colonie du Niger, *Participation du Niger à l'Exposition des arts décoratifs de Paris en 1925* (1Q1.58)
- Archives Nationales du Niger, Bureau des affaires économiques, *Participation de l'Afrique occidentale à l'exposition coloniale d'Anvers en mai 1930* (1Q4-28)
- Archives Nationales du Niger, *Exposition Nationale du Travail de Paris, 1933* (1Q5-19)
- Archives Nationales du Niger, *Foire Internationale de Tamanrasset 1931-1932* (1Q5.5)

Archives Nationales du Niger, Bureau des affaires Economiques, *Correspondances avec les cercles relatives aux productions de l'artisanat* (1Q7.7)

Archives Nationales du Niger, Bureau des Affaires Economiques, *Documents sur les coopératives et les possibilités de coopératives en Afrique en 1949* (1Q49.5)

Arnoldi M. J., 1999 – From the Diorama to the Dialogic : A Century of Exhibiting Africa at the Smithsonian's Museum of Natural History, La mise en musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.701-726

Artisans du Monde, février 2004 – *Rapport final de l'étude de l'impact de 25 ans de commerce équitable sur les producteurs du Sud partenaires d'Artisans du monde*, Lyon, synthèse réalisée par C. Mestre du CIEDEL, 147p.

Arseniev V. 1999 – Le musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand à Saint Pétersbourg, La mise en musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.681-700

Atondi I., 1999 – La violence muséale : aux origines d'un discours ambigu, La mise en musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.905-922

Audouin-Dubreuil A., 2004, *La croisière Noire, sur la trace des explorateurs du XIXe siècle*, Grenoble, édition Glénat, 208p.

Aumassip G., 1993 – Adrar des Ifoghas, Tassili et Aïr: Contacts du bassin avec le Nord-Est, *Vallées du Niger*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp.96-102

Ayi d'Almeida J.F., 2001 – L'enseignement des Arts à la recherche de ses chemins, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.276-278

Balzac (de) H., 1855 – Une passion dans le désert, *Scène de vie de la vie militaire et scène de la vie de campagne*, Ed. Houssiaux, pp. 292-303

Barnard N., 1990 – *Living with Folk Art: Ethnic Styles from Around the World*, London, Thames & Hudson, 292p.

Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, collection Points, 233p.

Bascom W.R., 1976 – Changing African Art, *Ethnic and Tourist Art: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, Berkeley University Press, pp.303-319

Bascom W., Herskovits M. J., 1959 – The Problem of Stability and Change in African Culture, *Continuity and Change in African cultures*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-14

Baudot J.C., 1982 – Objets inanimés..., *Collections-passions*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'Ethnographie, pp.163-167

Baudrillard J., 1970 (réédition de 1996) – *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 318p.

Baumgartner E., Ménard P., 1996 – *Dictionnaire étymologique et histoire de la langue française*, Paris, Le livre de poche, coll. La Pochotèque, 848p.

Bebey K., 1987 – Il n'existe pas de mode africaine, mais des Africains créateurs de mode, *Ethnicolor*, Paris, Autrement, pp.138-141

1987 – Paco Rabanne: Dents blanches et haute couture, *Ethnicolor*, Paris, Autrement, pp.142-144

Beckwith C. et Van Offelen M., 1983 – *Nomades du Niger*, Paris, édition du Chêne, coll. Evasion, 224p.

Beier U., 1968 – *Contemporary Art in Africa*, London, Pall Mall Press, 173p.

Ben-Amos P.G., 1976 – A la Recherche du Temps Perdu : On Being an Ebony Carver in Benin, *Ethnic and Tourist Art : Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, Berkeley University Press, pp.320-333

1995 – *The Art of Benin*, London, British Museum Press, 128p.

Bennett N.R., 1975 – *Africa and Europe*, New York, London, Ed. Africana pub, 246p.

Benoudjita R.N., nov. 2005 – L'Afrique est à la mode, *TelQuel, Mensuel expérimental de l'actualité du Niger*, Ed. spécial FIMA 2005, p. 3

Bernus E., 1981 – *Touareg nigériens, unité culturelle et diversité régionale d'un peuple pasteur*, Paris, l'Harmattan, 507p.

Berthier N., 2004 – *Les techniques d'enquête, méthode et exercice corrigés*, Paris, Armand colin, 254p.

Beslay F., 1997 – La mer ou le désert... rien d'autre, *Désert, nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, Coll. Monde, pp. 44-49

Biebuyck D.B., 1976 – The Declin of Lega Sculptural Art, *Ethnic and Tourist Art: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, Berkeley University Press, pp.335-349

Bilan du secteur de l'artisanat dans la communauté urbaine de Niamey, 1989 – Projet BIT, Niger, Ministère du Commerce, de l'industrie et de l'artisanat du Niger, 149p.

Bilan du secteur de l'artisanat dans le département d'Agadez, 1989 – Projet BIT, Niger, Ministère du Commerce, de l'industrie et de l'artisanat du Niger, 122p.

Blanchard P., Blanchoin S., Bancel N., Boëtsch G., Gerbeau H., 1996 – *L'autre et nous : scènes et types*, Paris, Syros, 279p.

Bloch H., 2001 – *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, Petite collection, 48p.

Boahen A. A., 1987 – L'Afrique sous la domination coloniale, 1880-1935, *Histoire générale de l'Afrique*, UNESCO/NEA, Vol. VII, 937p.

Boisdur de Toffol M.H., 2001 – La peinture sous verre du Sénégal, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.123-125

2001 – Politique culturelle au Sénégal, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp. 232-233

Boniface P., 1999 – Tourism and cultures: Consensus in the Making?, *Tourism and Cultural Conflict*, New York, CABI pub, pp.287-305

Borgé J., Viasnoff N., 1995 – *Archives de l'Afrique Noire*, Milan, Ed. Michèle Trinckvel, coll. Archives de la France, 220p.

Boubou H., 1955 – *Etude monographique : Textes et documents sur la ville de Niamey*, Niamey, Archives Nationales du Niger, 79p.

Boucksom A., 2002 – *La mise en exposition des objets africains dans neuf musées européens*, Mémoire de DEA, Paris I-Panthéon-Sorbonne, 161p.

Bouisson M., 2004 – Les processus sont les devenirs, *Design Made in Africa*, Catalogue d'exposition, Paris, Ed. Jean-Michel Place, pp.23-24

Bourdieu P., 1998 – *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, 567p.

1979 – *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de minuit, Coll. Le sens commun, 670p.

Bourdieu P., Darbel A., 1966, *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, Ed. de minuits, 219p.

Bouttiaux A. M., 1999 – De la mise en scène de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections, La mise en musées, *Cahiers d'études africaines*, n°155-156, pp.595-616

Boutillier J.L., Copans J., Fiéloux M., Lallemand S., Omière J.L., 1978 – Introduction, *Le tourisme en Afrique de l'Ouest*, Paris, Ed. François Maspero, pp.6-75

Bravmann R., 1974 – *Islam and Tribal Art in West Africa*, London, N.Y., Cambridge, Cambridge University Press, 190p

1973 – *Open Frontiers: The Mobility of Art in Black Africa*, Seattle and London, University of Washington Press, 95 p.

Brisot J.Y., 2006 – A l'atelier, *The Art of Being Tuareg*, Stanford, Museum for Fine Art of Stanford, pp. 267-269

Bruggmann M., Acatos S., 1969 – *Sahara*, Zurich, Ed. Silva, 96p.

Burton B., 1991 – International Exhibitions and National Identity, *Anthropology Today*, vol. VII, n°3, pp.2-5.

Busca J., 2000 – *L'art contemporain africain : Du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, Coll. Les arts d'ailleurs, 237p.

2000 – *Perspective sur l'art contemporain africain*, Paris, L'Harmattan, Coll. Les arts d'ailleurs, 145p.

Catalogue des œuvres artisanales du Musée National du Niger, 1977 – Niamey, Ministère de la jeunesse, des sports et de la culture du Niger, 222p.

Centre de Promotion de l'Artisanat, (date inconnue) – *La vitrine de l'artisanat béninois*, Cotonou, Ministère du Commerce, de l'Artisanat et du Tourisme, 144p.

Chab Touré A., 2004 – L'Afrique et les objets, *Design Made in Africa*, Catalogue d'exposition, Paris, Ed. Jean-Michel Place, pp.18-22

Chavaribeyre A., 1997 – *Regard sur l'art non occidental : l'art africain contemporain*, Rouen, Université de Rouen, Mémoire de DESS, Développement culturel, 113p.

Chrétien J.P., 1985 (réédition de 1999) – Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi, *Au cœur de l'ethnie : Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, Paris, La Découverte & Syros, pp. 129-165

Christianat J.L., 1982 – Objets de collections et de réflexions : Des cabinets de curiosités aux musées d'ethnographie, *Collections-passions*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'Ethnographie, pp.133-149

Christensen E.O., 1955 – *Primitive Art*, N.Y., Bonanza Books, 384p.

Claudot-Hawad H., 1993 – *Les touaregs : Portraits en fragments*, Paris, Edisud, 213p.

Cordwell J.M., 1959 – *African Art, Continuity and Change in African cultures*, Chicago, University of Chicago Press, pp.28-48

Cohodas M., 1999 – Elisabeth Hickox and Karuk Basketry: A Case Study in Debates on Innovation and Paradigms of Authenticity, *Unpacking Culture: Art and*

Commodity in Colonial and Postcolonial World, Berkeley, University of California Press pp.143-161

Commerce équitable, consommation éthique, octobre 2007 – Les dossiers documentaires de Via le monde, 156p.

Cosentino D.J., 1991 – Afrokitsch, *African Explorers: 20th Century African Art*, N.Y., The Center for African Art, pp.240-255

Cornet J. A., 1975 – African Art and Authenticity, *African Art*, vol.9, n°1, pp.52-55

Coombes A.E., 1999 – L'objet de la traduction : notes sur « l'art » et l'autonomie dans un contexte post-colonial, La mise en Musées, *Cahiers d'études africaines*, n°155-156, pp.635-658

1992 – *Reinventing Africa: Museum, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven, London, Yale University Press, 280p.

Crowley D.J., 1974 – The West African Art market Revisited, *African Arts*, vol.7, n°4, pp.54-59

1970 – The Contemporary-traditional Art Market, *African Arts*, vol.4, n°1, pp.43-49

Coulibaly A., 1979 – *Sauvegarde de l'artisanat africain, cas du Burkina Faso*, Ouagadougou, Ed. Coulibaly Frères, 396p.

Dagan E.A., 1990 – *Poupées africaines pour jeux et magie*, Montréal, Galerie Amrad African arts, 143p.

Dauvin P., Siméant J., 2002, *Le travail humanitaire : Les acteurs des ONG, du siège au terrain*, Paris, Presses de Science Po, 443p.

De Beauvoir S., 1949 (réédition de 1976) – *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, T1, 408p.

Debost J.B., Peyère M.C., 1987 – Des images Y'a bon Banania aux récentes pubs Francine, Benetton, et autres, l'utilisation de l'image du Noir dans la publicité, *Ethnicolor*, Paris, Autrement, pp.46-49

Decoudras P.M., Durou J.M., 2001 – *Bonjour le Sahara du Niger*, Paris, Les créations du Pelican, 160p.

De Grunne B., 1982 – *La statuaire en terre cuite du delta du Niger au Mali*, Munich, Galerie Biedermann, 60p.

Delarozière M.F., Massal M., 1999 – *Jouets des enfants d'Afrique, Regards sur des merveilles d'ingéniosité*, Paris, Edisud, UNESCO, 159p.

Delarozière M.F., 1994, *Perles d'Afrique*, Aix en Provence, Edisud, 240p.

Deloche B., 1985, *Muséologica, contradiction et logique du Musée*, Lyon, Institut interdisciplinaire d'études épistémologiques, 204p.

Delpierre M., 1957 – *Costumes français du XVI^e siècle au XX^e siècle*, Paris, Musée du costume de la ville de Paris

De Plaen E., 2006 – *Dynamique des traditions céramiques dans la région de Mirria, Niger*, ULB, faculté de philosophie et lettres, Mémoire de licence d'histoire de l'art et d'archéologie, Arts non européens, 113p.

Des Portes E., 1995 – La lutte contre le trafic illicite des biens culturels : une priorité pour l'ICOM, *Le trafic illicite des biens culturels en Afrique*, Paris, ICOM, pp.255-259

Détraz C., 2000, Les enseignements de l'objet. Mais de quel objet faut-il parler ?, *Le monde et son double, ethnographie : trésor d'un musée rêvé*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, pp.90-99.

Deuber Ziegler E., 2000 – Le beau, l'art et l'objet, une approche interculturelle, *Le monde et son double, ethnographie : trésor d'un musée rêvé*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, pp.108-131

Devisse J., Vernet R., 1993 – Le bassin des vallées du Niger : chronologie et espaces, *Vallées du Niger*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp.12-31

Diawara M., 1999 – Talk of the Town : Seidou Keïta, *Reading the contemporary : African Art from the theory to the Marketplace*, London, Institute of International Visual Arts, pp.236-242

Diertelen G., Ligiers Z., 1972 – Contribution à l'étude des bijoux touareg, *Journal des africanistes*, T.42, n°1, pp.29-54

Dias N., 2000 – Musée et colonialisme: entre passé et présent, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.15-34.

1999 – L'Afrique naturalisée, La mise en Musées, *Cahiers d'études africaines*, n°155-156, pp.583-594

Doquet A., 1999 – Les masques dogon : de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée, La mise en Musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.617-634

Dozon J.P., 1985 (réédition de 1999) – Les Bété : une création coloniale, *Au cœur de l'ethnie : Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, Paris, La Découverte & Syros, pp. 49-85

Dubuisson S., Hennion A., 1996 – *Le design : objets dans l'usage. La relation objet-usage-usager dans le travail de trois agences de design*, Paris, Presses de l'Ecole des Mines, 130p.

Dupuis A., 1999 – A propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris sur la création du musée de l'Homme en 1936, La mise en Musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.511-538

1992 – Nelson Goodman et les langages de l'art, *Gradhiva*, n°12, pp.75-76.

1991 – De l'art nègre à l'art africain, *Gradhiva*, n°9, pp.100-104.

Ducor J., 2000 – L'objet, témoin du sacré, *Le monde et son double, ethnographie : trésor d'un musée rêvé*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, pp.100-107

Durou J.M., 2004 – *L'exploration du Sahara*, Paris, Acte Sud, 187p.

Durou J.M., Loncke S., 2000 – *Les Peuls Bororo, nomades du Sahel*, Paris, Vilo Ed., Coll. Mémoire du monde, 167p.

Else D., Newton A., Williams J., Fitzpatrick M., Roddis M., 2004 – *West Africa*, London, Lonely Planet, 944p.

Epstein J., 1963 – *An Autobiography*, N.Y., E.P. Dutton, 264p.

Etienne-Nugue J., Saley M., 1987 – *Artisanats traditionnels en Afrique, Niger*, Paris, Harmattan, 303p.

Ewangaye (ag) M., 2006 – The *Inaden*, Markers of Amazigh Identity, the case of the Aïr Region , *The Art of Being Tuareg*, Stanford, Museum for Fine Art of Stanford, pp. 213-237

- Fabian J., 1983, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, N.Y., Colombia University Press, 205p.
- Fagg W, 1959 – *L'art Nègre : Ivoires afro-Portugais*, Prague, Artia, 23 p.
- Fala Habi A., 1988 – *L'art traditionnel de décorer l'habitat chez les femmes haoussa, dans l'Ader à Tahoua au Niger*, Dakar, ENSEPT, 232p
- Fauvelle-Aymar F. X., 1999 – Des murs d'Augsbourg aux vitrines du Cap. Cinq siècles d'histoire du regard sur le corps des Khoisan, La mise en Musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.539-562
- 1999 – Quel passé pour les Khoisan ? Représentations, mémoire, héritages, La mise en Musées, *Cahiers d'Etudes Africaines*, n°155-156, pp.979-986
- Féau E., Breton P., 2001 – Pratiques rituelles en mouvement, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp. 68-69
- Fisher A., 1984 – *Fastueuse Afrique*, Paris, Le Chêne, 304p.
- Förster T., 2001, La figuration et les enseignes publicitaires, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp. 114-117
- Fosu K., 1986 – *Twentieth Century Art of Africa*, Zaria, Nigeria, Gaskiya Corp., 130p.
- Fosu Kwaku Amoako-Atah, 2001 – *Handicrafts of Ghana*, Kumasi, Centre for National Culture, 77p.
- Fougeyrollas P., 1967 – *Modernisation des hommes : l'exemple du Sénégal*, Paris, Flammarion, 237p.
- Frachon N., Keyvan C., 2007 – Guide Solar du commerce équitable, Paris, Solar, 222p.
- French H., 21juin-27 juin 2007 – Pourquoi les Chinois séduisent les Africains, *Courrier International*, n°868, p. 36
- Gabus J., 1982 – *Sahara, Bijoux et technique*, Neuchâtel, Suisse, Ed. de la Baconnière, p.507
- Gado B., Maga A., Idé Oumarou A., 2000 – *Eléments d'archéologie Ouest Africain, Niger*, Paris, Sépia, Tome IV, 52p.
- Gado B., 1993 – Un « village des morts » à Bura en république du Niger. Un site méthodiquement fouillé fournit d'irremplaçables informations, *Vallées du Niger*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 365-374
- Galinier J., Molinié A., 1998 – Le crépuscule des lieux, mort et renaissance du musée d'Anthropologie, *Gradhiva*, n° spécial musées d'ici et d'ailleurs, n°24, pp.93-102.
- Gardi R., 1970 – *Artisans africains*, Berne, Filmstaz, 243p.
- Gaudibert P., 1991 (édition de 1994) – *L'Art africain contemporain*, Paris, Ed. Cercle d'art, collection Diagonales, 184p.
- Geoffroy-Schneider B., 2005 – *L'Afrique est à la mode*, Paris, Ed. Assouline, 79p.
- Gortzak H.J., 2000– Apports et contradiction du “tiers-mondisme”, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.185-194., 3 Tb.
- Gosselain O.P. – Atlas des traditions céramiques du Niger, *L'archéologie à l'Université Libre de Bruxelles (2001-2005), Matériaux pour une histoire des milieux et des pratiques humaines*, Bruxelles, ULB, CReA, pp. 163-173
- Grabski J., 2001 – Pierre Lods et l'école de Poto-Poto, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp. 179-181

- Graburn N.H., 1991 – Ethnic and Tourist Art Revisited, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial World*, Berkeley, University of California Press, pp. 335-353
- 1976 – Introduction: Arts of Fourth World, *Ethnic and Tourist Art: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, Berkeley University Press, pp.1-32
- Gravereaux Lenoir C.N., 1980 – *Les expatriés en Afrique Noire francophone*, Paris I, Mémoire DESS, Science politique, 72p.
- Grégoire E., 1999 – *Touaregs du Niger, le destin d'un mythe*, Paris, ORSTOM Karthala, 339p.
- 1993 – La trilogie des réseaux marchands haoussas : un clientélisme social, religieux et étatique, *Grands commerçants d'Afrique de l'Ouest*, Paris, ORSTOM Karthala, pp. 71-99
- Grosfilley A., 2004 – *L'Afrique des textiles*, Aix en Provence, Edisud, 175p.
- Guide du Musée National du Niger*, 1975, Niamey, Ministère de l'Education Nationale, 35p.
- Guide du tourisme en Afrique Occidentale Française et au Togo*, 1939, Paris, L'agence économique de l'Afrique occidentale Française, 158 p.
- Guide du tourisme automobile au Sahara*, 1955, Alger, Shell éditeur, 345p.
- Guide du Sahara*, 1991 – Paris, Hachette, coll. Guides Bleus, 750p.
- Guitart C., 2000 – Quel musée, pour quel dialogue des cultures?, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.195-200.
- Hainard J., 1989 – Objets en dérive pour le Salon de l'ethnographie, *le Salon de l'ethnographie*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie
- Guide de l'art tribal, 1, France* (2004), Bruxelles, Primedia, vol.1, 93p.
- Hall D., Merrell J., 2002 – *Ethnic by Design*, Mitchell Beazley, 180p.
- 1992 – *Ethnic Interiors: Decorating with Natural Materials*, New York, Rizzoli International Publications, 180p.
- Halle D., 1993 – *Inside Culture: Art and Class in American home*, Chicago, University of Chicago Press, 261p.
- Hama H.M., 2002 – *La commercialisation des produits artisanaux du Niger: atouts-contraintes-perspectives*, Mémoire de IIIe cycle, option administration générale, Togo, école de l'ENA, 92p.
- Hawad, 1991 – La Teshumara, antidote de l'Etat, *Touareg, exil et résistance*, Revue du monde Musulman et de la Méditerranée, Aix en Provence, Edisud, pp. 126-187
- Homberger L., 1999 – Un nouveau statut de l'objet, Les musées et les cultures du monde, *Les cahiers d'Etudes du Patrimoine*, n°5, pp.209-213
- Horsch-Albert S., 2001 – Oshogbo : histoire d'une école, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.240-241
- Ingénieuse Afrique, Artisans de la récupération et du recyclage*, 1994 – Québec, Ed. Fides, Exposition au Musée de la Civilisation du 8 février au 7 août 1994, 95p.
- Innes M., 1994 – *Ethnic Style: From Mexico to the Mediterranean*, N.Y., Artabras Publisher, 144p.

Issoufou A., nov 2005 – Enitex doit être sauvée, *TelQuel, Mensuel expérimental de l'actualité du Niger*, Ed. spécial FIMA 2005, p. 7

nov 2005 –, Pas de place au soleil pour les artisans, *TelQuel, Mensuel expérimental de l'actualité du Niger*, Ed. spécial FIMA 2005, p. 6

Jamin J., 1998 – Faut-il brûler les musées d'ethnographie, *Gradhiva*, n°24, numéro spécial Musées d'ici et d'ailleurs, pp.65-69, 4 fig.

Jewsiewicki B., 1991 – Le primitivisme, le post-colonialisme, les antiquités nègres et la question nationale, *Cahiers d'études africaines*, n°121-122, pp.191-213

Jules-Rosette B., 2001 – L'art d'aéroport, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.118-119

1984 – *The Message of Tourist art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Pelum Press, 266 p.

Kaehr R., 2000 – *Le mûrier et l'épée*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie, 432p.

Kambou B., 1985 – *Du tourisme dans la région du fleuve Niger*, mémoire de maîtrise, Lausanne, Institut de géographie, 102p.

Kant E., 1998 – *Le jugement de l'esthétique*, Paris, PUF, 128p.

Kamer H., 1974 – De l'authenticité des sculptures africaines, *Arts d'Afrique Noire*, n°12, pp.17-40

Kelly M., 1998 – Post-modernism, *Encyclopédia of Aesthetics*, Oxford, University Press, vol.4, pp.57-63.

Kimoni I., (1980) – *Une image du Noir et de sa culture*, Neuchâtel, Suisse, Messeiller, 147p.

Kyoto Costume Institute, 2004 – *La mode du XVIIIe au XXe siècle*, Paris, Taschen, 192p.

Labarthe G., Savary C., 2000 – Voyageurs et collectionneurs. A l'origine du musée d'ethnographie, *Le monde et son double, ethnographie : trésor d'un musée rêvé*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, pp.142-157.

Lallemand S., 1978 – L'image de l'Afrique à travers la publicité touristique, *Le tourisme en Afrique de l'Ouest*, Paris, François Maspero, pp. 84-107

Laurent A., 1997 – La saga des pionniers, *Désert, nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, Coll. Monde, pp. 44-49

Lecompte T., 2003 (réédition de 2005) – *Le pari du commerce équitable*, Paris, Ed. d'organisation, 370p.

Leiris M., 1934 (réédition de 1981) – *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 536p.

Legêne S., 2000 – Identité nationale et « cultures des autres »: le musée colonial comme monde à part aux Pays Bas, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.87-102.

Le Guide du Routard d'Afrique Noire, 2003, Paris, ed. Hachette Tourisme, 463p.

Lenclud G., oct. 1987 – La tradition n'est plus ce qu'elle était, *Terrain, Habiter la maison*, n°9, pp.110

Léon l'Africain J., XVIe siècle (réédition de 1980), *Description de l'Afrique*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, T. 2, 629p.

Le Musée de Dakar, arts et traditions artisanales en Afrique de l'Ouest, 1994 – Paris, Sépia, 196p.

Le Rumeur G., 1961 – *L'imprévu dans les dunes*, Paris, Société continentale d'Ed. modernes illustrées, Coll. Connaissance de l'Afrique, 349p.

1960 – *Le Sahara avant le pétrole*, Paris, Société continentale d'Ed. modernes illustrées, Coll. Connaissance de l'Afrique, 334p.

Sultan O., Njami S., 2004 – *Les Afriques, 36 artistes contemporains*, A l'occasion de la Foire internationale des arts derniers, Paris, Autrement, coll. Beaux livre, 156p.

Les Cents plus beaux objets du Niger, 2005, Catalogue d'exposition, Niamey, Musée National du Niger, 30p.

Les structures de financement en faveur de l'artisanat au Niger, 1995 – Niamey, Chambre de Commerce, d'Agriculture, d'industrie et d'artisanat du Niger, service de la promotion de l'artisanat, 63p.

Letourneux F., 11-7 juillet 2004 – Voyage à la carte, *Jeunes Afrique, l'intelligent*, n°2270, pp. 44-45

11-17 juillet 2004 –« Avec trois casseroles et une tente, on peut faire beaucoup », Interview de Maurice Freund, Président de Point Afrique, *Jeune Afrique l'intelligent*, n°2270, Paris, p.56

Letourneux F., Geslin J.D., Marsaud O., 11-7 juillet 2004 –De nouveaux horizons, *Jeunes Afrique, l'intelligent*, n°2270, pp. 52-53

Leyten H., 1995 – Problème de trafic illicite dans le contexte des musées d'ethnologie à partir de 1970, *Le trafic illicite des biens culturels en Afrique*, Paris, ICOM, pp.213-214

Littlefield Kasfir S., 2000 (réédition de 1999) – *L'art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson, 224p.

1992 – African Art and Authenticity : a Text with a Shadow, *African Arts*, vol.25, n°2, pp.41-53, 96-97

1991 – Samburu Souvenir, Representation of Land in Amber, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial World*, Berkeley, University of California Press, p.67-83

Lhote H., 1950 – La technique de la poterie à Agadez, *Contribution à l'étude de l'Aïr*, Paris, Librairie Larose, Mémoires de l'Institut français d'Afrique Noire, pp. 507-512

1950 – Contribution à l'étude des Touaregs ; les sandales, *Contribution à l'étude de l'Aïr*, Paris, Librairie Larose, Mémoires de l'Institut français d'Afrique Noire, pp.512-533

Loughran K., 2006 –Tuareg Women and Their Jewelry, *The Art of Being Tuareg*, Stanford, Museum for Fine Art of Stanford, pp. 168-193

Lux-développement-DANI, 1998 – Artisanat du Niger, Catalogue des villages artisanaux DANI, 98p.

Juin 2003– DANI, *Dix ans d'actions au service de l'artisanat*, Niamey, Bureau de conception et d'édition Niamey., 31p.

Mack J., 2000– L'ethnographie: un catalyseur, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.225-238.

Manaud J.L., Popp D., 2002, *Lumières de désert*, Paris, Le Chêne, 95p.

- Marcel H., Lugassy J., 1964 – *Etudes sur certains artisanats ruraux nigériens : forge, travail du cuir, poterie*, France, Ministère de la coopération, 265p.
- Martin J.H., 2000– *La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire des cultures*, Du musée colonial au musée des cultures du monde, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.149-162.
- Martin S., 2002 – Introduction, *The Philistine Controversy*, N.Y., Verso, pp. 1-10
- Mathon E., 1995 – Les vêtements appréciés en Afrique, en 1909, *Archives de l'Afrique Noire*, Ed. Michèle Trinckvel, pp. 103-107
- Mbembe A., 30 août-5 septembre 2007, Sarko, Hegel et les Nègres, *Courrier international*, n°878, p. 32
- M'Boloko E., 2001 – Naissances des villes coloniales, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire 407p.
- McEwen F., 1972 – Shona Art Today, *African Arts*, vol.5, n°4, pp.8-11
- Mercier J., Zempléni A., 2000 – Exposer le sens : l'objet et le corps au musée d'ethnographie, *Le débat*, numéro spécial de la revue «un nouveau musée à définir» », n°108., pp.96-114
- Michaud Y., 1999 – *Critères esthétiques et jugements de goût*, Paris, Hachette littérature, 121p.
- Mixingue A., Kitsch et manipulation politique en Angola, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.306-307
- Monford M., 20 décembre 2007-1er janv. 2008 – Les hippies avaient raison sur toute la ligne, *Courier International*, n°894-895, p. 59
- Maran R., 1921, (édition de 1950) *Batouala*, Monaco, Ed. de l'imprimerie nationale de Monaco, 223p.
- Mount M.W., 1973 (édition de 1989) – *African Art: The Years since 1920*, New York, Da Capo Press, 236p.
- Navena A., 2001 – *L'« affluence » des objets ; Pragmatique comparée de l'art contemporain et de l'artisanat d'art*, Thèse de doctorat, Lettres, sciences sociales et humaines, socio-économie de l'innovation, Paris, ENMP, 519p.
- Necker L., 2000 – L'ethnologue de musée comme historien et humaniste, *Le monde et son double, ethnographie : trésor d'un musée rêvé*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, pp.38-43. , Tb.
- Nevadomsky J., 1997 – Contemporary Art and Artists in Benin City, *African Art*, Vol.30, n°4, pp.54-63, pp. 94-95
- Newman T.R., 1976 – *Art et artisans africains aujourd'hui*, France, La courtille, 263p.
- Nicodemus E., 1999 – Bourdieu out of Europe ?, *Reading the contemporary : African Art from the theory to the Marketplace*, London, Institute of International Visual Arts, pp.74-87
- Normand J. M., 1999 – *Kitsch*, Paris, Ed. du Chêne-Hachette Livre, Coll. Carnets du chineur, 128p.
- Olivier de Sardan J.P., 1984– *Les sociétés songhay-zarma*, Paris, Karthala, CNRS, 290p.

Ottenberg S., 1959 – Ibo Receptivity to Change, *Continuity and Change in African cultures*, Chicago, University of Chicago Press, pp.130-143

Patrix B., 2001 – Burkina-Faso : de l'art social aux initiatives privées, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire, pp. 282-285

Peltier P., 2000– Les musées: art ou ethnographie, *Du musée colonial au musée des cultures du monde* pp. 205-218

Petit Futé du Niger, 2002 – France, Nouvelle édition de l'université, 236p.

Phillips R.B., Steiner C.B., 1999 – Art, Authenticity, the Baggage of Cultural Encounters, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial World*, Berkeley, University of California press, pp. 3-19

Picton J., 2005 – Made in Africa, *Africa Remix, l'art contemporain d'un continent*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, pp.54-65

2001 – La sculpture néo-traditionnelle au Nigeria, de l'art africain du XXe siècle, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire, pp.100-101

2001 –L'invention de l'artiste, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp. 52-53

Pivin J.L., 2001 – Des arts sans histoire, même si, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire p.21

2001 – La ville de toutes les expressions, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.78-86

2001 – L'invention de l'artiste, *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.152-153

2001 – Le doute s'installe..., *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue Noire pp.262-267

Polet J., 1999 – Archéologie de l'Afrique et collection française, Les musées et les cultures du monde, *Cahiers d'Etudes du Patrimoine*, n°5, pp.167-174

1995 – Patrimoine, image de soi et regards des autres, *Le trafic illicite des biens culturels en Afrique*, Paris, ICOM, pp.213-214

Price S., 1989 (édition de 1995) – *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux arts, Coll. Espaces de l'art, 208p.

Quechon G., 2001 – Les outils préhistorique, *Bonjour le Sahara du Niger*, Paris, les Créations du pélican, pp.22-23

Dayak O., 2001 – L'artisanat, *Bonjour le Sahara du Niger*, Paris, les Créations du pélican, pp.53-56

Rasmussen S., 2006 –Dress, Identity, and Gender in Tuareg Culture and Society, *The Art of Being Tuareg*, Stanford, Museum for Fine Art of Stanford, pp. 139-157

Richard A., 2000, *Voyages de découverte en Afrique, Anthologie, 1790-1890*, Paris, Robert Laffont, Première partie, pp.5-341

Richter D.H., 1980 – *Art, Economy and Change: the Kulebele of Northern Ivory Coast*, La Jolla, 155p.

Robinson M. – 1999, *Cultural Conflict in Tourism: Inevitability and Inequality*, *Tourism and Cultural Conflicts*, New York, CABI Pub, pp. 1-28

Ross D.H., Reichert R.X., 1983 – Modern Antiquities: A study of a Kumase Workshop, *Akan Transformations: Problems in Ghanaian Art History*, Los Angeles, Edité par Ross D.H. et Garrard T.F., Museum of Cultural History, pp.82-91

Rossie J.P., 1999 – *Toys culture and society, an anthropological approach with reference to north Africa*, Halmstad, Suisse, Nordic Center for Research on Toys and Educational Media, 93p.

Sabelli F., 1989 – Exposer et s'exposer: Pour une anthropologie du Salon, *Le salon de l'ethnographie*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie, pp. 31-50

Saïdou A., 17 dec. 2004 – Nous avons deux produits vendables, le désert et le fleuve, *Sahel dimanche*, Niger, p.4

Saley M., 1984 – *L'artisanat au Niger et son musée national à Niamey, de 1959-1983*, Thèse de doctorat, Hautes Etudes des Pratiques Sociologique, Lyon II, 214 p.

Salifou A., 1993 – *La question touarègue*, Paris, Kartala, 207p.

Sandelowsky B.H., 1976 – Functional and Tourist Art along the Okavango River, *Ethnic and Tourist Art: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, Berkeley University Press, pp.350-365

Savoye C., 2004, Ici, là-bas, tout autour..., *Design Made in Africa*, Catalogue d'exposition, Paris, Ed. Jean-Michel Place, pp.12-15

Schildkrout E., 2000 – L'art mangbetu ; l'invention d'une tradition, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, MAAO, pp.109-126

Schlumberger V., Gourdier F., Gazelles D., 2005 – *Style Afrique*, Paris, Le Chêne, 191p.

Schneider H.K., 1959 – Pakot Resistance to Change, *Continuity and Change in African cultures*, Chicago, University of Chicago Press, pp.144-167

Schmoll P.M., 1993 – Black Stomachs, Beautiful Stones: Soul-Eating among Hausa in Niger, *Modernity and its Malcontents: Ritual and Power in Postcolonial Africa*, Chicago, pp.193-219

Seligman T.K., 2006 – The Art of Being Tuareg, *The Art of Being Tuareg*, Stanford, Museum for Fine Art of Stanford, pp. 213-237

Seligman T.K., Loughran K., 2006 – The Cross of Agadez (Tenaghalt tan Agadez), *The Art of Being Tuareg*, Stanford, Museum for Fine Art of Stanford, pp. 251-261

Seuret F., avril/mai/juin 2003 – Sira Kura, la boutique de l'éthique, *La revue des Volontaires du Progrès*, N°36, pp.20-21

Sieber R., 1971 – The Aesthetics of Traditional African Art, *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, N.Y., E.P. Dutton, pp.127-131

Simon N., 1987 – Faut-il brûler les masques pour sculpter à nouveau ? *Ethnicolor*, Paris, Autrement, pp.145-147

Smith V.I., 1977 (réédition de 1989) – *Host and Guest: the Anthropology of Tourism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 352p.

Somé R., 1998 – *Art africain et esthétique occidentale: La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 345p.

Soumana R., nov 2005 –Le blues des cotonculteurs, *TelQuel, Mensuel expérimental de l'actualité du Niger*, Ed. spécial FIMA 2005, p. 7

Stam A., 1997 – *Histoire de l'Afrique précoloniale*, Paris, Que sais-je ?, 125p.

Steiner C. B., 1999 – Authenticity, repetition, and Aesthetics of Seriality, the Work of Tourist Art of Mechanical Reproduction, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial World*, Berkeley, University of California press, pp.87-103

1994 (edition de 2001) – *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, p.220

Stenou K., 1998 – *Images de l'autre, la différence d'un préjugé*, Paris, Seuil, UNESCO, 156p.

Tardieu M. 2006 – *Les Africains en France de 1914 à nos jours*, Paris, Le Rocher, 222p.

Taschen A., Von Schaewen D., 2005 – *African Style*, Italie, Taschen, 192p.

Touraine A., dec.1987 – Modernité et spécificité culturelles, *Modernité et identité*, Colloque, Revue international de sciences sociales, n° spécial 118, Paris UNESCO, p.497-643

Troisième Biennale internationale de Laval, 16 juin-16 sept. 2001 – *Présence de l'art naïf en Afrique*, Laval, Siloë, 55p.

Urvoy Y., 1955 – *L'art dans le territoire du Niger*, Gouvernement du Niger, Institut nationale d'Afrique Noire, centre IFAN, 68p.

Van Beek W.E., 1991 – Enter Bush, Dogon Mask Festival, *African Explorers : 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, pp.56-73

Vansina J., 1993 – Arts et sociétés depuis 1935, *Histoire générale de l'Afrique*, UNESCO, Vol.8, pp.582-632

1984 – *Art History in Africa*, London, New York, Longman, 233p.

Vidal C., 1985 (réédition de 1999) – Situations ethniques au Rwanda, *Au cœur de l'ethnie : Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, Paris, La Découverte & Syros, pp. 167-183

Village artisanal de Ouagadougou, *Catalogue de production*, 2005, 40p

Vogel S., 2000 – Objets africains dans les musées d'art : évolution d'un paradoxe, *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve & Larose, pp.219-224

1991 –Foreword, *African Explorers: 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, p.8

1991 – Elastic Continuum, *African Explorers: 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, pp.34-55

1991 – Urban Art: Art of Here and Now, *African Explorers: 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, pp.114-129

1991 – New functional Art: Future Traditions, *African Explorers: 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, pp.94-105

1991 – International Art: The Official Story, *African Explorers: 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, pp.176-197

1991 – Extinct Art: Inspiration and Burden, *African Explorers: 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art, pp.230-239

Von D. Miller J., 1975 – *Art in East Africa*, London, Muller, 125p.

West A., Oct. 1991 – Pluralism and Society: Interpreting Whose History?, *Journal du musée d'ethnographie*, n°3, pp.119-131.

Willett F., 1994 – *L'art africain*, Paris, Thames and Hudson, coll. L'univers de l'Art, 286p.

Wynants M., 1997 – *Des ducs du Brabant aux villages congolais. Tervuren et l'Exposition coloniale 1897*, Tervuren, MRAC., 184p.

Zemouri T., 11-17 juillet 2004 – Pour tous les goûts, *Jeune Afrique l'intelligent*, Paris, pp.46-47

Université Paris I-Panthéon-Sorbonne

Ecole doctorale d'histoire de l'art et d'archéologie

Thèse

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris I

en Histoire de l'art

Présentée et soutenue par

Audrey BOUCKSOM

ARTS « TOURISTIQUES » EN AFRIQUE

ET

CONSOMMATEURS OCCIDENTAUX

Le cas de l'artisanat d'art au Niger

ANNEXES

Sous la direction de

M. le Professeur Jean POLET

2009

ANNEXE I

Essai sur l’histoire des arts « traditionnels »,
« réintégrés » et « populaires » du Niger

Dans la zone nigérienne, comme dans beaucoup d'autres régions d'Afrique, il est difficile de reconstituer l'historique des créations de formes avant le XXe siècle. Pour cette période il existe des écrits rédigés par les colons en poste sur le territoire nigérien assez précis datant pour les plus anciens de 1921.

La zone saharienne où vivent les Touareg et les Toubou, dispose de descriptions plus anciennes écrites au milieu du XIXe siècle notamment par l'explorateur allemand Heinrich Barth¹ qui décrit en particulier les modes vestimentaires et les parures. On trouve aussi quelques informations succinctes sur l'artisanat de la zone nigérienne datant de la période médiévale dans les ouvrages de Léon l'Africain² (XVIe siècle, description d'Agadez en 1526) ou dans des écrits plus anciens des géographes arabes comme EL Bakri³ (XIe siècle).

Du fait de ce manque d'informations pour la période précoloniale, il sera ici surtout question de l'évolution des formes, des décors et des utilisations de l'artisanat depuis le début du XXe siècle. Lorsque les informations orales, écrites et archéologiques le permettent, j'essaierai de remonter plus loin dans l'histoire

1. Les perles portées au Niger

Les perles ne sont pas produites au Niger mais elles sont portées par les femmes et parfois les hommes nigériens. A travers l'exemple de ces bijoux de perles qui se retrouvent partout en Afrique et qui changent en fonction de la mode locale et de celle des autres régions du continent, on ne peut nier l'importance des échanges entre les peuples africains.

Les pièces d'argent

Les pièces de monnaie d'origine européenne sont arrivées sur les marchés africains vers le XVIIe siècle. Il s'agit de pièces le plus souvent en argent. Elles étaient portées, soit en collier, soit en parures de chevelure comme en Ethiopie, au Maghreb chez les femmes berbères ou dans le Sahel chez les femmes peul.

Au Niger, les femmes haoussa et Touareg, en particulier les femmes Bella de la zone du fleuve se paraient les cheveux de ces pièces, mais ces coiffures ont presque totalement disparu. Actuellement des imitations d'anciennes pièces cette fois en or sont parfois portées par les femmes touareg lors des festivités.

L'ambre

L'ambre est utilisé comme ornement en Afrique depuis plusieurs siècles. On le retrouve sous formes de perles de toutes tailles, plus ou moins rondes, parfois carrées aux

¹ Barth H., 1863 – Voyages et découvertes dans l'Afrique septentrionale et centrale pendant les années 1849 à 1855, Paris Fermin Didot Frère, Fils et Cie., chapitre excursion à Agadez, pp. 209-266

² Jean Léon l'Africain, XVIe siècle – *Description de l'Afrique*

³ El Bakri, XIe siècle – *Description de l'Afrique Septentrionale*

angles arrondis, variant du jaune pâle au brun orangé⁴. Cette résine fossile de pin qui poussait auparavant « en Europe nord-orientale, il y a environ quarante millions d'années »⁵ est aujourd'hui, en Afrique, le plus souvent du copal, résine produite par certains arbres tropicaux dont la fossilisation est plus récente que celle de l'ambre.

On trouve trace des perles d'ambre dans toute l'Afrique, mais c'est surtout en Afrique du Nord et au Sahel que l'ambre est un élément important dans la confection des colliers traditionnels et dans des anciennes parures de chevelure⁶.

Au Niger, plus aucune femme ne porte de l'ambre. D'ailleurs ce matériau n'a jamais été beaucoup utilisé dans la zone nigérienne à part chez les Songhay comme boucles d'oreilles et chez les Toubou qui portaient des perles d'ambre en sautoirs.

Les perles d'agates

« L'agate est une variété de quartz-calcédoine, dont les types sont déterminés par ses diverses colorations : cornaline (rouge cerise), sardoine (rouge orangé), chrysoprase (vert), héliotrope (vert avec des inclusions de tâche rouges), calcédoine (blanc laiteux) saphirine (bleu ciel), onyx (avec des couches concentriques diversement colorées) jaspe (variété opaque) et nous pourrions continuer l'énumération par les agates baignées ou teintées, oeillées, en fortification, rubanées... Mais lapidaires, minéralogistes, chimistes et physiciens n'usent pas, malheureusement du même vocabulaire, les ethnologues encore moins »⁷.

L'intérêt en Afrique pour la cornaline date d'il y a au moins 4000 ans. En effet le plus ancien commerce de cornaline connu était organisé à cette période dans la région de Gao où il existait une véritable fabrique de perles dont la pierre provenait de l'Adrar des Iforas à 200km de Gao.

A partir du XIIe, siècle les agates venaient pour la plupart d'Inde, sans pour autant stopper la taille des agates en Afrique. Frobenius au début du XXe siècle décrit des ouvriers noirs à Ilorin (Nigeria) qui tournaient de grandes perles de collier en utilisant des roches qu'ils faisaient venir de gisement soudanais (jaspe, agate)⁸. On trouvait également des perles de cornaline jusqu'au Sénégal, puisque Mauny en a découvert dans des tumuli préislamiques du Bas-Sénégal. Or, l'Islam ne s'est implanté au Bas-Sénégal qu'au début du XIIe siècle⁹.

Au Niger, les agates sont souvent portées sous forme de grosses perles rondes ou ovales ou encore sous forme de *tanfouk*. Ce bijou en cornaline est une forme très ancienne que de nombreuses femmes africaines portent encore de nos jours. On retrouve ce bijou surtout dans la zone sahélienne notamment en Mauritanie, au Mali et un peu partout dans la brousse nigérienne. Gabus explique que, par sa forme, le *tanfouk* est originaire de Cambay en

⁴ Delarozzière M.F., 1994, p.128

⁵ Delarozzière M.F., 1994, p. 128

⁶ Delarozzière M.F., 1994, p.128

⁷ Gabus J., 1982, p. 450

⁸ Gabus J., 1982, p. 450

⁹ Gabus J., 1982, pp. 451-452

Inde occidentale où il est connu sous le nom de « nakhil ».

Les bijoux d'agates les plus portées par les femmes surtout touareg étaient les *tanfouck* en cornaline et de grosses perles ovales en calcédoine et en sardoine. Ces éléments de parures étaient importés de la Mecque notamment lors des pèlerinages. Les agates étaient (et le sont encore) considérées comme des pierres aux vertus talismaniques contre les saignements, d'où son port fréquent par les femmes. Aujourd'hui quelques femmes et fillettes portent encore des colliers de perles ovales ou en forme de triangle en agate rouge orangée ou en cornaline. De plus un autre type de bijoux d'agate, importé du Nigéria, a fait récemment son apparition au Sud Niger, il s'agit d'un pendentif en forme de goutte réalisé en onyx monté avec des petites perles de verre.

Les perles et bijoux de verre

Le verre est utilisé en bijouterie dans la réalisation de perles de taille et de formes différentes (gouttes, ovales, rondes).

La confection de perles et d'amulettes en verre apparaît probablement en Mésopotamie et en Égypte autour du III^e millénaire av. J.-C. M. F. Delarozière a publié dans son ouvrage *Perles d'Afrique* une planche de perles qui proviendrait d'une nécropole de Nubie de cette période où l'on peut y voir un enfilage de petites perles de gneiss, semble-t-il, des perles doubles, des pendeloques d'os ou de nacre, et surtout deux enfilages de petites pâtes de verre de tous les tons de bleus et de verts¹⁰.

Au Moyen-âge, les verriers Yoruba, considérés comme les successeurs des verriers égyptiens, étaient réputés pour leur production. Ils fabriquaient en particulier des perles en verre de couleur bleue pour lesquelles on employait une terre à silicates. A Ifé et à Bida, ville nupé voisine d'Ifé, des bijoux de verre datant du Moyen Age ont été découverts. Il est possible que cette industrie soit venue du nord-est de l'Égypte à une date ancienne¹¹. Les perles de verre bleues étaient aussi produites dans les cités haoussa en particulier à Kano où les rois et l'aristocratie, ayant le goût du luxe et de l'apparat, développèrent un artisanat raffiné comme celui de la broderie, de la teinture, de la maroquinerie, de la fabrication de perles de verre¹².

A cette même période, d'autres perles étaient produites par les perlières de Kiffa (Mauritanie) et de Kayes (Mali)¹³. Ces perles étaient des reproductions des perles vénitiennes venues d'Amsterdam où les verriers vénitiens avaient importé leur technique¹⁴.

Actuellement, les perles en verre sont de plus en plus réalisées avec des bouteilles de Fanta, Coca-cola, Sprite et de bière cassée et sont fabriqués dans de nombreux pays d'Afrique

¹⁰ Delarozière M. F., 1994, p.33

¹¹ Delarozière M. F., 1994, p.50

¹² Anquetil J., 1979, p.53

¹³ Cette tradition de perles de verre serait venue selon Gabus de Tichitt, une cité qui existait aux environs du XII^e siècle et située sur le plateau du Tagant dans le désert Mauritanien. Elle servait de relais aux caravanes qui reliaient l'Afrique du Nord au Soudan.

¹⁴ Delarozière M. F., 1994, p.76

dont le Cameroun, la Mauritanie, le Burkina-Faso, le Maroc, la Côte d'Ivoire, le Ghana et le Nigeria pour les plus réputés. Elles sont portées dans les pays producteurs et aussi dans les autres pays africains (au Niger, au Togo, au Bénin, Ethiopie, Kenya,)

Au Niger la plupart des jeunes femmes portent des petites perles en pâte de verre de tous les tons (rouge, noir, vert, bleu...) d'environ 5 millimètres de diamètre en forme de pneu qu'elles enfilent en colliers ou en bracelets. Ces petites perles de verre rappellent par leur forme celles de l'antique parure nubienne présentée dans l'ouvrage de Delarozière¹⁵, ainsi que les perles en terre cuite de Yakatala (Zone d'Ayorou, Niger) dont les plus anciennes sont âgées de douze siècles environ. Les femmes nigériennes plus âgées peuvent porter des colliers de pâte de verre aux perles rondes un peu plus épaisses d'environ 1 cm de diamètre. Les premières petites pâtes de verre de ce type arrivèrent probablement avec les marchands arabes du Moyen orient, puis au début du XXe siècle de l'Europe où elles étaient produites industriellement et à profusion. Actuellement, ces pâtes de verre transitent au Nigeria, plaque tournante du commerce en Afrique et sont redistribuées dans de nombreux pays d'Afrique de l'Ouest comme le Niger.

Chez les Peul Wodabé, hommes et femmes se parent de colliers composés de petites perles de verre oblongues rouges et jaunes appelées *codo* ou *codi*. Les femmes portent parfois des parures de perles tissées. Cette technique de tissage de perle est particulièrement répandue au Maroc et aussi chez les femmes songhay du Mali qui réalisent des bandeaux de cheveux. Les femmes bella de la zone d'Ayorou (région de Niamey) portent parfois encore de longs colliers ornés de pendants triangulaires jaunes, rouges et bleus (*lahia*) qui protègent contre le mauvais œil. Des versions plus petites sont aussi utilisées comme éléments de colliers chez les Kel Aïr.

Un peu partout en Afrique de l'Ouest se trouve un bracelet fait d'un tore de cuir et rembourré de coton décoré de petites verroteries colorées cousues de façon à former des motifs. Dans la première moitié du XXe siècle, au Niger, ces bracelets étaient importés du Nigeria et du Soudan français. Jusque dans les années 1990, les femmes nigériennes (touareg, peul, haoussa) portaient ces bracelets en quantité. Actuellement ils sont délaissés au profit d'un bracelet réalisé en tige de mil entourés de fil plastique coloré et qu'on retrouve également partout en Afrique de l'Ouest.

Perles de coquillage

Le terme « cauri » serait venu d'un mot de l'Inde du Sud « kâvari »¹⁶. Ce coquillage appartient au genre porcelaine *Cypraea* et se trouvent surtout en Méditerranée. Il a connu une fortune singulière dès la Préhistoire, à cause de sa face intérieure rappelant le sexe féminin. Avec les effets magiques, bénéfiques, mais aussi redoutables, qui y sont attachés, la cyprée a

¹⁵ Delarozière M. F., 1994, p.33

¹⁶ R. Mauny in Delarozière M.F., 1994, p.181

été adoptée comme talisman de protection contre les influences maléfiques¹⁷.

Quand les cauris sont-ils apparus en Afrique ? On a trouvé des cauris dans les tombes néolithiques. Mais « il semblerait que leur arrivage en masse date des grands empires du Mali et du Soudan. Ce que nous dit Ki-Zerbo, c'est que l'Inde a utilisé très tôt les côtes d'Afrique de l'Est comme escale. Aux XIe et XIIe siècles, le royaume de Chola, au sud-est de l'Inde contrôlait de nombreuses dépendances, dont les îles Maldives. Or les cauris venaient de là. »¹⁸ Puis les cauris deviendront au sud du Sahara une unité monétaire. Ainsi au Moyen Age, à Ouagadougou, selon Ki-Zerbo « pour un captif vendu on versait 1000 cauris de taxe. »¹⁹ A la fin du XVIIIe siècle, ce fut dans les ports européens comme Amsterdam, Londres ou Marseille qu'étaient réexportés les cauris vers l'Afrique.

En Afrique du Nord, le cauris est utilisé en parure notamment sur les colliers, les bijoux de chevelure, et les bracelets alors qu'au sud du Sahara, son utilisation est plus variée et aussi plus répandue : ces coquillages ornent aussi bien des parures que certains objets de culte ou symbole de pouvoir. Ainsi trouve-t-on des cauris sur certaines parures dogon et peul, sur les sculptures rituelles comme les masques *kpepo gla* des Wé (Côte d'Ivoire) où les cauris disposés en plusieurs rangées, décorent la haute toque cylindrique.

Au Niger, les cauris ne sont pas beaucoup portés, à part chez les Peul Wodabé qui les utilisent sur les parures de tête lors des fêtes, mais aussi pour décorer les ustensiles utilitaires en cuir comme les petits sacs ou les porte-khâl.

Il existe également chez les Haoussa, une coiffe de cauris ornée d'un bec de petit calao à bec rouge portée par les chasseurs lors des fêtes musulmanes comme la fête de la fin du Ramadan (l'*Aïd al Fitr*). Cette coiffure se retrouve chez les danseurs *samogo* de la région de Ouagadougou, de même chez les Nafabélé groupe des Sénoufo (Nord de la Côte d'Ivoire) où les jeunes initiés au *Poro* portent cette coiffe²⁰.

Tous ces exemples soulignent les changements incessants aux contacts des autres peuples et des nouvelles religions dont fait l'objet l'artisanat africain et plus spécifiquement les éléments de parures qui fluctuent en fonction de la mode du moment, tout comme les bijoux en métal confectionnés au Niger.

2. Les bijoux en métal (cuivre et ses dérivés, fer blanc, argent, or)

Les bijoux en métal sont largement produits sur le territoire nigérien, et là encore les parures de métal ont fait l'objet de transformations conséquentes au cours des siècles.

¹⁷ Delarozère M.F., 1994, p.181

¹⁸ Delarozère M.F., 1994, p.183

¹⁹ Ki-Zerbo in Delarozère M.F., 1994, p.183

²⁰ Il faut préciser qu'au début du XXe siècle, les femmes du Kwar portaient autour du cou des colliers formés de sortes de pointes légèrement incurvées (corail, jaspe, pierres de couleur) dont le gros bout était percé d'un trou par lequel était passé un cordon (Abadie col., 1927, p. 135)

Bijoux en cuivre, laiton et bronze

L'origine du travail du cuivre remonte à plusieurs millénaires dans l'antiquité en Afrique de l'Ouest. « Deux métallurgies différentes sont apparues en Afrique de l'Ouest. La moins importante est celle du cuivre qui apparaît à la fois au Niger (région d'Agadès) et en Mauritanie (Akjoujt), il y a environ 3000 ans, sinon un peu plus au Niger (...) mais cette métallurgie, située dans des zones qui vont s'assécher rapidement, est également soumise très tôt à la concurrence du fer. »²¹ Les objets réalisés par des groupes néolithiques étaient surtout des petits objets martelés comme les éléments d'armes et les bijoux. Plus tard, vers le III^e millénaire, le bronze (mélange de cuivre et d'étain) et le laiton (mélange de cuivre et de zinc) seront introduits.

Par la suite, le cuivre, le bronze et le laiton ont surtout été utilisés selon la technique de la cire perdue. Selon A. S. Coulibaly, cette technique serait née à Ifé, 1000 ans avant notre ère²². Ce procédé par lequel l'artiste utilise de la cire pour couler un objet en métal, servait à produire des bijoux massifs, comme les bracelets de poignet et de pieds longtemps portés dans de nombreux endroits d'Afrique.

Par la suite, le cuivre, le bronze et le laiton ont aussi été utilisés selon d'autres techniques notamment celle du filigrane pour la confection de perles comme chez les Akan qui réalisaient de très belles perles creuses et ajourées en laiton.

Au Niger, le cuivre a eu longtemps la primauté pour la confection des bijoux. Jusqu'au début du XX^e, le cuivre était acheté au Nigeria sur les marchés de Kano, Sokoto, et Katsina où chez les Mossi (Ouagadougou). Il servait à confectionner certains bijoux en particulier les bracelets massifs et chevillères surtout chez les peuples du sud nigérien et chez les Peul.

Les lourds bracelets, mode en extinction

Au Niger méridional, dans la zone du fleuve, les fouilles des sites de Bura²³ ont révélé un peuplement ancien du II^e siècle après J.C. et un peuplement plus récent postérieur au XIII^e siècle qui « ont utilisé le cuivre et son alliage, le laiton, pour en faire, des bijoux, notamment des bracelets, des anneaux de chevilles, des pendentifs et des anneaux de narines. Elles sont donc très au fait des importantes découvertes technologiques effectuées plus au nord vers l'Aïr et ses pourtours dès la fin du III^e millénaire avant l'ère chrétienne pour la métallurgie du cuivre et dès le X^e siècle pour la métallurgie du fer. »²⁴

²¹Gado B., Maga A., Idé Oumarou A. – 2000, p. 25

²² Coulibaly A.S., 1979, p.136

²³ Les sites de Bura regroupent le site de Karey gourou, sur la rive droite du fleuve entre la Sirba au nord et le Gourbi au sud, le site de Assinda-Sikka, qui s'étend de la rive droite du fleuve, au nord de la Sirba et au Sud de la ligne Téra- Tillabéri, le site de Yasaan qui s'étend d'une part et d'autre du fleuve et en amont à partir de Gabu, à 5km au sud de Kendajo jusqu'au Mali, le site de Rozi dans le bas Dallol Bosso, le site de Tondikwarey sur la rive droite du fleuve à 100km, le groupe de Theim-Kareygusu dans l'Azuru. Ces sites ont des périodes d'occupation allant du II^e siècle de l'ère chrétienne au XX^e siècle.

²⁴ Gado B., 1993, p.369

Dans les années 1920, les femmes zarma-songhaï, sont décrites par Abadie, parées d'anneaux de métal torsadé avec des fils de cuivre (*badila*) et des perles de corail et d'ambre. Les femmes mariées se faisaient aussi percer la narine droite pour y passer un bijou prenant la forme d'un petit cadenas (*nina korbey*). Aux chevilles et aux bras elles pouvaient mettre de gros bracelets de cuivre (*diendji*) soit torsadés soit arrondis. De même, selon Abadie, les femmes haoussa se paraient aussi de bracelets en cuivre portés aux bras et aux chevilles et d'anneaux de nez en cuivre. Les forgerons zarma-songhay (*Zam*) étaient spécialisés dans les gros anneaux de cuivre, coulés dans des moules appelés *liligifu* (composés d'une matrice en terre recouvrant un moulage de gomme auquel le métal en fusion se substituait)²⁵. Le modèle de bracelet de cheville et de poignet le plus répandu chez ces peuples était une tige épaisse terminée par deux masses terminales dodécaédriques aux faces carrées décorées de gravures. La tige pouvait être ronde, à huit pans ou torsadée et toujours trapue.

Il y a encore une vingtaine d'années, les jeunes femmes peul portaient sur chaque cheville une paire de volumineuses chevillières creuses en laiton (*Diambé*) autrefois en cuivre et en bronze. Elles étaient utilisées par les jeunes filles et les jeunes mariées pour donner une démarche très balancée, considérée comme un élément de séduction.

De nos jours

Le cuivre, le bronze et le laiton sont obtenus aujourd'hui avec des pièces récupérées (robinets, douilles, frigidaires, radiateurs, boîtes de conserve, etc.) ainsi qu'à l'aide des anciens bracelets de cuivre et de barrettes et fils de cuivre.

Actuellement, les femmes nigériennes et plus largement les femmes africaines ne portent plus ces bijoux de cuivre, laiton ou bronze, trop lourds. Chez les Wodabé, le cuivre et ses alliages sont utilisés dans la confection de bijoux en cuir et en laiton et dans la décoration d'objets en cuir décorées de fil de cuivre, bronze et laiton (bijoux, porte-khâl, sacs, porte-glace). A part cela, le cuivre n'est plus un matériau très à la mode en bijouterie, sauf parfois pour la confection de fins bracelets très simples ; les femmes nigériennes préfèrent pour la vie de tous les jours les bijoux de pacotilles fabriqués en Chine imitant l'or et les pierres précieuses et pour les grandes occasions les bijoux en argent et de plus en plus en or.

Bijoux d'argent

Le commerce de l'argent semble être né avec les voyages des portugais. Avant cela, les géographes arabes parlent de mines d'argent en Afrique du Nord: Al Mukaddasi (Xe siècle) évoque des mines d'argent à Tazart (Algérie). Al Bakri (XIe siècle) cite une mine d'argent sur la montagne Tamedelt (sud marocain) et El Harrani (XVIe siècle) décrit la montagne Djirdjis (Fezzan) où se trouve une autre mine d'argent.

²⁵ Anquetil J., 1979, p.40

« L'on commence à parler vraiment du commerce de l'argent avec Valentin Fernandes, qui raconte qu'en Mauritanie, au début du XVI^e siècle, l'argent sert de monnaie, acquis au « pays des chrétiens »²⁶. Selon Fernandes, les portugais importaient en Mauritanie des draps de couleurs, des selles, des étriers, des cuvettes, du miel, et des pièces d'argent. A partir du XVIII^e siècle, les pièces les plus répandues chez les Touareg de l'Aïr (Niger) étaient les thalers autrichiens à l'effigie de Marie Thérèse²⁷. Puis sous la période coloniale, ce fut la pièce de 5 francs.

A quelle date naquirent les bijoux en argent ? La mine de Tamedelt dans le sud marocain était exploitée depuis El Bakri. Ibn Battuata cite des objets d'apparat en argent à la cour du sultan du Mali (lances, instruments de musique, carquois, bandeaux) et les tumulus du bas Sénégal²⁸ ont fourni à côté des objets en or plusieurs bijoux d'argent (colliers, anneaux de chevilles, bagues)²⁹

L'argent est particulièrement utilisé en bijouterie par les peuples sahariens notamment en Mauritanie, en Algérie, au Maroc, en Tunisie et au Niger. Alors que les anciennes parures des Berbères du Maroc et des Kabyles d'Algérie se caractérisent par leurs décors émaillés, les bijoux en argent spécifiques à la Mauritanie et au Niger sont des bracelets en argent ciselé.

Les bijoux d'argent communs

Parmi le type de bijoux en argent réalisé au nord comme au sud et portés par la majorité des peuples du Niger, on trouve les bracelets et les boucles d'oreilles dont les anciennes formes étaient souvent proches, de même les bagues étaient réalisées par les forgerons touareg pour leur communauté et pour les peuples sédentaires du sud nigérien (Haoussa, Kanouri, et Zarma).

Les bracelets de cheville et de poignée en argent

Il existait des versions en argent des lourds bracelets en bronze, en particulier chez les Toubou, les Kanouri et les Touareg.

Les forgerons touareg confectionnaient de lourds bracelets en argent ; le modèle de bracelet de chevilles et de poignets le plus répandu était celui que Urvoy appelle le « modèle classique » composé de : « tiges à huit pans, masses terminales dodécaédriques, dont les faces carrées sont décorées de stries, les faces triangulaires de trois ronds. »³⁰. Ce modèle était aussi le plus répandu chez les Haoussa, les Peuls et les Zarma-Songhay mais dans une forme beaucoup plus trapue et massive souvent torsadée, parfois en argent, le plus souvent en bronze. Ces lourds bracelets étaient aussi réalisés chez les Maures dont les chevilleières en

²⁶ Delarozère M.F., 1994, p.144

²⁷ Marie-Thérèse (1717-1780), impératrice d'Autriche et reine de Bohême et de Hongrie

²⁸ Tumulus préislamiques datant d'avant le XII^e siècle

²⁹ Delarozère M.F., 1994, p.144

³⁰ Urvoy Y., 1955, pp. 19-20

argent ciselé composé d'une large tige terminée par une boule et élargie au sommet d'une plaque décorée étaient selon Le Rumeur leur spécialité³¹

Alors que les chevillères ont disparu, les forgerons touareg continuent à exécuter de nombreuses formes de bracelets de poignets en argent, nickel ou inox dont la tendance générale est à l'affinement. Ces parures de poignets sont réalisées par forgeage. Ce procédé de mise en forme du fer et d'autres métaux malléables par martelage ou pressage après assouplissement à chaud permet de donner au métal travaillé la forme souhaitée. Le métal forgé est plus solide et plus ductile que le métal coulé et présente une grande résistance à la fatigue et aux chocs.

Le capitaine Garnier, commandant du Cercle de N'guigmi (Kanem) en poste en 1924 évoque les parures en argent portées par les femmes toubous constituée d'anneaux d'oreilles, de hautes chevillères renflées, de bracelets ronds et d'une plaque de nuque³² prenant la forme, selon Le Rumeur, d'une broche ou peigne d'argent en forme de trident. Toujours selon lui, elles se paraient d'un petit anneau d'argent épais pour une aile de nez, un bâtonnet de couleur corail³³ pour l'autre et sur le front largement dégagé et rasé, de quelques anneaux d'argent.³⁴ Les collections du Musée du Quai Branly confirment également l'existence de nombreux bijoux d'argent chez les Toubou (chevillères, bracelets, boucles d'oreilles, de nez, etc., récoltés en 1962). Selon Abadie, les femmes kanouri et toubou du Kanem étaient parées de la même manière et les photos qu'il présente le confirment ; de plus, il explique que les femmes kanouri du Kavar portaient entre les grosses boules frontales de cheveux un bijou caractéristique composé de cinq cercles concentriques en argent³⁵.

Les femmes toubou et kanouri ont abandonné petit à petit ces encombrantes parures, et dès 1960, Le Rumeur précise que ces ornements tendent « à disparaître et la mode vite adoptée par les filles de Faya et de Fada s'oriente vers les bijoux de la tripolitaine dont les forgerons font des imitations en fer blanc. »³⁶

De nos jours, l'argent est trouvé avec les vrais ou fausses pièces anciennes³⁷ (Thalers Marie Thérèse, Napoléon, écus italiens et suisses), en fondant les vieux bijoux, ou avec les lingots d'argent massif en provenance d'Europe achetés à Zinder et Kano ou directement en Europe. D'autres métaux blancs, moins rares sont aussi utilisés en bijouterie pour imiter l'argent ou remplacer le cuivre. Le fer blanc (fer mélangé à de l'étain, matériau récupéré dans

³¹ Le Rumeur G., 1960 p. 156

³² Capitaine Garnier, commandant du Cercle de N'Guigmi, 18 février 1924 – *lettre à Monsieur le lieutenant gouverneur p.i. du Niger à Zinder*, Archives Nationales du Niger, dossier colonie du Niger : Participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

³³ Abadie (1927) précise que les femmes haoussa et zarma-songhay portaient aussi des bijoux de narines en corail et en métal.

³⁴ Le Rumeur G., 1960, p.161

³⁵ Abadie col., 1927, p. 135

³⁶ Le Rumeur G., 1960, p.161

³⁷ Les anciennes pièces continuent à être frappées pour les forgerons au Nigeria

les boîtes de conserve) sert très souvent à la confection des bracelets touareg d'aujourd'hui, de même que l'inox (acier inoxydable) entré en bijouterie depuis quelques années. Le nickel (métal blanc argenté ductile, très résistant) est utilisé, du fait de sa grande ressemblance avec l'argent et son prix moins élevé particulièrement dans la production pour touristes, mais aussi pour certains ornements destinés aux populations locales. Par exemple, les forgerons (haoussa, zarma ou peul) exécutent pour les femmes peuls des pics à cheveux inspirés de la forme *Shat-shat* en nickel, appelé *sarogual* qui était auparavant en cuivre. De même, les couteaux de cheveux en laiton dont se servent les femmes pour les tresser sont aujourd'hui en nickel. Enfin, depuis le début du XXe siècle, avec l'apparition des casseroles d'aluminium, certains bijoux en argent ou en fer blanc sont produits également dans ce métal blanc, très léger et ductile, comme les anneaux d'oreilles des Touareg et des Wodabé, bien plus légers à porter³⁸.

Boucles d'oreilles

Ce bijou de la vie de tous les jours était en général en argent chez l'ensemble des peuples du Niger, certainement parce que les autres métaux provoquent plus facilement des allergies. La forme la plus commune était l'anneau simple ou torsadée comme on en trouve aussi au Sénégal, en Érythrée, au Maroc ou, en Mauritanie.

Chez les Touareg, la forme de cet anneau en argent massif, appelé *tassabit*, a une particularité puisqu'il se termine de la même manière que sur les anciens bracelets, par une forme dodécaédrique. Actuellement ces anneaux sont portés par paire par les femmes de brousse alors que les citadines d'Agadez préfèrent les pendants d'oreilles en toc du Nigeria, et les nouveaux bijoux en argent et en or réalisaient par les forgerons touareg.

Les femmes wodabé possèdent des anneaux en argent qui sont spécifiques par leur large taille (10 à 15 cm de diamètre), encore qu'ils soient de plus en plus en laiton ou plus récemment en aluminium moins cher et moins lourd. A ces anneaux sont suspendues des perles en argent, en verre ou en pierre, mais la mode actuelle est celle des petit *tanfouck* de couleur, en verre, importés du Nigeria. Jusque dans les années 1990, le nombre d'anneaux à chaque oreille pouvait atteindre le nombre de sept alors qu'aujourd'hui les femmes n'en portent généralement plus qu'une paire.

Un autre type de boucle d'oreilles est également original. Il s'agit des pendants d'oreilles dits « d'In Gall » comme ceux récoltés par Gabus à Zinder en 1948. Cette forme est probablement reprise des pendants d'oreilles songhay. Au XVIe siècle des colonies songhay s'étaient installées dans la région d'Agadez³⁹. Ces colonies qui ont légué aux habitants d'In Gall la pratique de leur langue, semblent aussi avoir laissé dans l'esprit des artisans cette

³⁸ Cette pratique est aussi courante chez d'autres peuples du continent ; par exemple, chez les Massaï du Kenya l'aluminium a été introduit pour remplacer le fer des perles de leurs parures.

³⁹ Au XVIe siècle, l'Askia Mohamed fit la conquête de la zone d'Agadez, carrefour caravanier qui ne pouvait laisser indifférent ce grand conquérant songhay. L'une des conséquences fut l'installation dans le sud-ouest de l'Aïr, notamment à In Gall et Agadez, de colonies songhay qui avaient pour fonction de consolider la conquête, mais aussi de renforcer la route caravanière Gao-Egypte.

forme particulière de boucle d'oreille qui est encore produite bien que ce type de pendeloques ne soit presque plus porté au Niger⁴⁰.

Bagues

Les bagues étaient réalisées surtout par les forgerons touareg et portées aussi bien par les Touareg que par les hommes du sud Niger en particulier les Haoussa, qui appréciaient les grosses bagues à chatons en argent. Gabus précise, le 2 septembre 1948, à ce propos : « Il (le forgeron touareg de Tahoua, Captini) connaît les goûts de ses acheteurs. Pour les Touareg, il façonne des croix d'Agadez, des croix de Tahoua, « grenouilles », boucles d'oreilles à têtes à facettes, pendentifs pectoraux (« teraout ») en forme de triangle. Pour les Peuls, il exécute des chevillères gravées de multiples croissants et de figures en triangle inachevé, sommaires. Pour les Haoussa, ce sont des bagues lourdes, des pendentifs aux formes compliquées, des bracelets d'argent massif, des chevillères dans le style des bracelets de traite. »⁴¹

Les bagues masculines, également en argent, sont d'une grande diversité de formes et de décors : anneaux lisses, torsadés ou surmontés d'un motif pyramidal ou en cône que coiffe une petite boule, bagues gravées enchâssant un fragment de cornaline ou en pierre. Il y en a aussi à chaton plat comme celles récoltées par Gabus en 1971 à In Gall et Tchintabaraden. Les plus récentes peuvent aussi être ornées d'engins, symboles de modernité, comme les avions.

Les bagues des femmes étaient de variétés plus réduites : plus ou moins fines, en argent, gravées à pointes et boules en relief. Certaines étaient encastrées d'un triangle de cornaline rouge. Ces bagues étaient surtout portées par les femmes touareg dans un collier plutôt que mises aux doigts à part la « bague grelots » formée d'un grand cercle où était incérées des graines qui la faisaient tinter.

Actuellement les bagues en argent se sont largement affinées aux contacts de l'Occident. Elles continuent à être portées par les hommes nigériens mais plus spécifiquement par les Touareg et les bagues destinées aux femmes aux formes désormais très variées se sont répandues sur tout le territoire et se portent le plus souvent au doigt.

La particularité Touareg

Les bijoux spécifiques aux Touareg sont les perles d'argents et les pendentifs dont le plus célèbre est sans aucun doute la croix d'Agadez connue aussi sous le nom de croix du Sud, au Maghreb. Cette croix était portée par les Touareg jusqu'au milieu du XXe siècle, en particulier par les femmes. Aujourd'hui elle est, pour les occidentaux, le symbole de l'identité Touareg. Le Rumeur précise : « Les Maousses portent aussi un pendentif en forme de croix dont les quatre branches égales sont terminées par un trèfle, appelé croix du Trarza, bien qu'on

⁴⁰ Un autre bijou spécifique à In Gall est un collier appelé « collier d'In Gall », composé de perles noires en verre, parfois agrémenté de calcédoine oblongue et toujours orné de grosses perles d'argent en forme de cabochon ornée d'une croix ciselée.

⁴¹ Gabus J., 1982, p.400

la rencontre autant chez les Regueibat, caractéristique de la Mauritanie, comme la croix d'Agadez caractérise les Targui. »⁴²

Les pendentifs appelés « croix »

L'aire de distribution de la « croix d'Agadez » « est essentiellement la région d'Agadès, dont la ville d'Agadès et l'Aïr, puis In Gall, Tahoua. Cependant la croix d'Agadez s'est propagée en pays nomade, si bien qu'elle se trouve aussi bien chez les Ihaggaren que chez les Kel Ifoghas, Oullemmeden, Kel Aïr, Kel Gress. »⁴³

La « croix d'Agadez », appelée par les Touareg, *teneghelt* (d'après le mot « *enghel* », c'est-à-dire verser, qui évoque le procédé de fabrication à la cire perdue) *tan Agadez*, reste une véritable énigme de la création. Parmi les hypothèses sur son origine, Raymond Mauny a établi un rapport de forme entre « la croix d'Agadez et le signe pharaonique « ankh » de la XI^e dynastie d'une part, le signe de « Tanit » du panthéon carthaginois d'autre part »⁴⁴. Selon Gabus, la *teneghelt tan Agadez* aurait une valeur de fécondité symbolisant soit les deux sexes, soit un pubis ou une femme assise. Cette dernière hypothèse entraîne Gabus à comparer la croix d'Agadez avec des figurines du Néolithique saharien (tombeau préislamique de Tin Hinan, contemporain du bas empire romain), avec des poupées traditionnelles sahariennes aux formes stéatopyges, « séquelle d'un culte de fécondité préislamique »⁴⁵ ainsi qu'avec les décors muraux de Oualata (Mauritanie). La croix d'Agadez pourrait aussi être issue de d'une forme ancienne de bijoux touareg appelés *zakkat*, dont la forme la plus simple est celle qu'on appelle maintenant la croix de Timia. Ce bijou était porté autour du coup comme la croix d'Agadez. La « croix d'Iférouane » (*teneghelt*) et la « croix de Zinder » (*talkhakimt*) sont des formes de *zakkat* plus élaborées. Le lien entre le *tanfouk* et la forme *zakkat* est à souligner : si la « croix de Tahoua » serait une déformation de la croix d'Agadez, celle d'In Gall et de Zinder serait une reproduction du *tanfouk* en argent massif pour la première et serti d'une cornaline importée d'Arabie Saoudite, parfois gravées d'inscriptions arabes pour la seconde. D'ailleurs Gabus précise que la « croix d'In Gall » est appelée par les habitants de cette ville *tanfouk n'azraf*, ce qui signifie « le *tanfouk* d'argent ». Autrement dit le *tanfouk* aurait servi de modèle à la forme *zakkat*, qui aurait elle-même servie à créer les croix de Timia et de Zinder.

Dans cette optique, on peut supposer que la forme actuelle de la *teneghelt dan Agadez* est bien plus récente qu'on ne le croit. Elle pourrait être née pendant la conquête coloniale à la fin du XIX^e siècle en tant que *zakkat* perfectionnée afin d'imiter les décorations des militaires français. Les plus anciennes croix d'Agadez que nous avons pu trouver, sont deux modèles

⁴² Le Rumeur G., 1960 p. 156

⁴³ Gabus J., 1982, p.441

⁴⁴ Gabus J., 1982, p.445

⁴⁵ Gabus J., 1982, p. 449

récoltés par Fourreau en 1902 et conservés au Musée du Quai Branly⁴⁶. Par la suite, la croix d'Agadez était portée comme décoration militaire sous forme de barrette par les goumiers du Niger. Puis, dans les années 1960, elle fût récupérée comme insigne militaire par l'armée française.

Chez un peuple dont la vie était dominée par les rezzous et les contres rezzous, les insignes du guerrier étaient importants. Au contact des Occidentaux, les insignes portés par les généraux comme la Légion d'Honneur ont pu influencer l'imagerie guerrière des Touareg. D'ailleurs, le fait que la traduction du mot « *teneghelt* » en français soit croix (alors qu'en tamashek il évoque le processus de fabrication à la cire perdue) renforce cette idée. En effet il s'agit du nom de l'un des trois types de décorations militaires françaises (croix, étoile et médaille). De plus, le lien graphique entre la Légion d'Honneur (qui représente une étoile) et la croix d'Agadez est plausible. Ainsi se peut-il que la *teneghelt dan Agadez* soit la forme ancienne du *zakkat* stylistiquement modifié à la suite du contact avec les militaires français. Elle serait ensuite devenue un insigne de la ville d'Agadez.

Il existe actuellement 21 croix dont chacune symbolise une ville du Niger. Parmi ces croix, seules celles d'Agadez, d'In Gall, d'Iférouane, de Zinder et de Tahoua seraient de forme ancienne, les autres auraient été créées à la fin du XXe siècle par les forgerons touareg pour satisfaire la demande touristique. Le pendentif *karaga*, ancien, fait partie de ces 21 croix. Il ne semble pas être une croix symbole de ville, mais plutôt une forme ancienne de pendentif complexe.

Les autres pendentifs

Au Niger, les mêmes formes de bijoux se retrouvent, chez les Touareg du Nord et de l'Est, c'est-à-dire les Kel Aïr (zone d'Agadez), les Oullemmeden (Zone d'Tchintabaraden), et les Kel Gress (zone de Tahoua). Au Sud, les Touareg du fleuve (zone de Niamey) possèdent également des pendentifs aux formes spécifiques à cette zone, à part le *Tchiraw* qu'on retrouve aussi bien au nord qu'au sud, et au-delà.

Le *tchiraw* est une forme ancienne que l'on retrouve en Mauritanie et au Mali des Ifoghas, mais c'est dans l'Aïr qu'elle est le plus répandue. Gabus en fait une étude approfondie, où il explique : « ils sont de forme triangulaire, quadrangulaire, à étages ou encore disposent d'une large plage sur laquelle des motifs, voire des messages peuvent être gravés. L'intérieur du « tchérot » est rempli de sable, souvent de textes du Coran, sinon de lettres magiques, de chiffres empruntés aux sciences « *kitâba* » et « *simia* », sciences bien connues des marabouts. Ils s'en servent pour composer des amulettes coraniques, des talismans de sécurité »⁴⁷. Ensuite, il précise que dans la région d'In Gall chez les

⁴⁶ La conquête coloniale dans cette zone du Niger se situe entre 1898 et 1900 avec la Mission Fourreau-Lamy.

⁴⁷ Gabus J., 1982, p.452

Oullemmeden, les *tchiraw* sont souvent ornés d'un motif de chaussure. Ce motif est un symbole fort chez les musulmans. « Sur les « tchérots », elles ajouteraient au pouvoir talismanique des versets du Coran, les bénédictions particulières attachées au sandale du Prophète »⁴⁸. Ce bijou est surtout porté par les hommes autour du cou ou comme une amulette frontale aussi bien par les Touareg que par les Wodabé. On trouve aussi un genre de *tchiraw* en forme d'obus qu'on enfle dans le chèche. Les femmes Touareg du fleuve portent aussi une clé de voile de la forme d'un Tchiraw appelé *tazislik*.

Les formes de pendentifs, autres que les « croix » et les *tchiraw* sont très nombreuses chez les Touareg. Je vais présenter les plus répandues. Dans le nord du Niger, les femmes riches portaient pour les fêtes de grands pectorales en forme de triangles en argent ; puis dans les années 80, plus communément en laiton aluminium ou en fer blanc où s'accrochent de petites pendeloques de même forme. Il s'agit de *teraout* dont Gabus montre un exemplaire qu'il a récolté à In Gall en 1971, et que l'on trouve aussi dans le catalogue du Musée National du Niger datant de 1977. Selon Yolande Tschudi en mission dans l'Aïr, l'Adrar, et le Hoggar de 1948-1949 : « Le bijou des jours de fête, le grand « *teraout* » d'argent, 3 à 4 bracelets en argent, en verre et en corne à chaque bras, des bagues à chaque doigt, des boucles d'oreilles très grandes et fixées pour cela dans les cheveux, de chaînettes en perles de verre, de cuivre, d'argent, etc. »⁴⁹ Néanmoins les *teraout* étaient plus portés par les Touareg du Hoggar (actuel Algérie) et ne sont plus du tout utilisées par les Touareg du Niger. Le pendentif *egourouou* connu aussi selon les régions sous le nom de *ageroa* (grenouille), *tadenit* ou pendentif de Tahoua, était aussi bien porté pour les jours de fêtes chez les Kel Aïr d'Agadez, les Kel Gress de Tahoua, et les Oullemmeden de Tchintabaraden et d'In Gall. Ce long pendentif de fête est de moins en moins porté mais par contre les femmes en font une imitation en perles. De même pour le pendentif *tassekbilt*, bijou en forme de triangle aux pointes renflées qui pourrait être selon Gabus un symbole phallique. Ce bijou était répandu à l'époque où Gabus écrit (1979) chez les Oullemmeden et même représenté par les maroquinières de la zone sur les sacs. Selon Gabus, c'est aussi la forme d'un bijou kanouri (Fachi-Bilma) porté au dessus de la nuque et bien connu des caravaniers Kel Faday et Kel Gress de la piste Agadès-Fachi-Bilma⁵⁰. Actuellement ce bijou est devenu la croix des monts Bagzane. Enfin il existe un autre triangle spécifique de la zone d'In Gall appelé *ngadoun* par les Touareg du Hoggar et *lahia* vers In Gall (mot haoussa qui signifie la paix). Ce bijoux aurait le pouvoir de lutter contre le mauvais œil, « car le triangle est lui-même le bon œil, l'œil stylisé »⁵¹ qu'on retrouve aussi dans les motifs des sacs en cuir décorés par les femmes des *inaden*.

Les pendentifs du sud, Diertelen, dans un article de 1972, en présente une cinquantaine qu'il a répertoriée chez les Touareg du fleuve et chez les Touareg du sud Mali,

⁴⁸ Gabus J., 1982, p.454

⁴⁹ Tschudi Y. in Gabus J., 1982, pp. 335-336

⁵⁰ Gabus J., 1982, p. 448

⁵¹ Gabus J., 1982, p. 448

de formes différentes de celles du Nord Niger, prouvant la particularité de l'art touareg selon chaque zone. Ces pendentifs de la vie de tous les jours dont la forme varient en fonction du sexe, de l'âge et de la classe sociale, rappellent les clés de cadenas en fer et cuivre que les femmes touareg utilisent comme « clé de voile », c'est-à-dire une clé portée dans le dos en guise de contrepoids pour retenir le pan du voile, pour cette raison, ce type de clé s'appelle « hasarou n'swoul » (la clé qui se jette par-dessus l'épaule)⁵². Ces clés pourraient être des représentations anthropomorphes. Les Haoussa et les Touareg de l'Aïr portaient auparavant, eux aussi, des pendentifs en argent inspirés des clés de voile réalisés par les forgerons Touareg de leur zone, comme les pendentifs *karkabou* (en Haoussa) *assakarkar* ou *tachaharit* (en tamasheq). Quelques pendentifs de la zone du fleuve sont par contre assez différents des autres, notamment le *tilimir*, demi cercle orné d'aspérités sur un ou plusieurs côtés qui était réalisé dans les années 60 par les forgerons du Musée Nationale du Niger, et les *herbu*. Ce bijou en forme de *tanfouk* allongé était portée au niveau du front par les femmes bella et se retrouve taillé en agate à l'est du Niger dans la zone de N'guigmi. Ce bijou est actuellement utilisé dans la bijouterie moderne comme pendentif sous le nom de *dambou*.

Enfin, l'*houmeyssa* est un bijou originaire de l'Adrar des Ifoghas au Mali, fait de cinq motifs losangés en os, disposés en forme de « M », constituant la face du bijou, le verso servant en même temps de support était en cuir. Ils ont été reproduits en argent par les forgerons de Tahoua selon plusieurs modèles (3 à 6 éléments losangés) pour devenir des *khomissar*. Actuellement ces pendentifs sont très développés dans la bijouterie moderne.

Pendeloques et perles d'argent

Le *shat-shat*, prenant la forme d'un triangle à base arrondie, est ancien. Dans la collection du Musée du Quai Branly il existe un collier orné de *shat-shat* datant de la fin du XVIIIe siècle/début XIXe siècle. Il pourrait représenter une femme assise et serait dans ce sens une forme simplifiée du *zakkat*.

Cette forme est assez récurrente dans l'art touareg et on la retrouve comme embout de lance, comme composantes du sommet des pendentifs des Touareg du fleuve ou encore sous forme de boucles d'oreilles. L'utilisation la plus répandue reste celle de la pendeloque, soit sous sa forme la plus simple c'est-à-dire le triangle à base arrondie, soit agrémentée de deux traits perpendiculaires en son sommet, soit en forme de trèfle à trois feuilles.

Actuellement, le *shat-shat* est toujours produit en grandes quantités pour les Occidentaux mais rarement porté par les jeunes filles de l'Aïr qui lui préfèrent l'*houmeyassa watawen*, un collier récent composé de pendeloques en forme de fleurs articulées et de perles noires.

Les formes des perles en argent sont variées : les *zakatan* (ou *negnege* ou *nanayten* selon les lieux) sont des perles circulaires à facettes, les *tadouf* sont des perles allongées et

⁵² Gabus J., 1982, p.468

boursouflées, et les perles tubulaires appelées *ismananes* sont les plus répandues. Toutes ces perles servent à confectionner les fins colliers *tabaza* où sont insérés des perles en verre noir, qui étaient auparavant « en bois dur noirci au feu »⁵³ ainsi que des *shat-shat* ou des pendentifs d'argent, comme la croix d'Agadez, le *zakkat*, le *tanfouk*.

L'or, le nouveau métal des citadines nigériennes

« L'Egypte antique possédait d'incroyables gisements d'or, la Californie, l'Alaska, l'Afghanistan, les Indes, l'Amérique latine, le Pérou furent réputés pour leurs trésors. Plus incroyables encore semblent être les gisements de Nubie du pays de Pount sur la côte est de l'Afrique, et les mines du Ghana... »⁵⁴ Les Egyptiens mirent au point plusieurs techniques pour travailler l'argent comme la granulation et le filigrane : « techniques de décoration, nous dit Delarozière, connues depuis le III^e millénaire avant J.C., maîtrisées par les Egyptiens, perfectionnées par les Etrusques au VIII^e et VII^e siècle avant notre ère, connues des Grecs et des Scythes, puis tombées en désuétude pendant des siècles »⁵⁵.

La technique du filigrane, qui consiste à élaborer des motifs ajourés travaillés à partir de câbles minuscules constitués de deux ou trois fils d'or ou d'argent juxtaposés ou nattés, a dû être répandue depuis une époque fort ancienne dans tout le Sénégal et le Soudan ainsi que la Mauritanie méridionale... Tels auraient été fait les bijoux de Oualata au début du XVI^e siècle⁵⁶.

Pour la zone nigérienne, « l'or, intensément exploité aujourd'hui, l'a sans doute aussi été au Moyen Age, en particulier dans la zone de la Sirba. Des fosses et des amas de débris de quartz sont encore reconnaissables, comme à *Kakou*, ou à *Tondikwaré*, où une enceinte fortifiée (ville ?) existait sans doute il y a 5 siècles, en liaison avec la mine d'or »⁵⁷ Au début du XX^e siècle Abadie précise que « Dans la région de Niamey-Gaya, on trouve un peu d'or. Quelques bijoutiers de Tounouga sont spécialisés dans la fabrication de bijoux en or. »⁵⁸ Toujours selon Abadie, ces bijoux prenaient la forme d'une plaque d'or et étaient portés par les femmes songhay autour du cou avec des pièces d'argent.

Ces bijoux n'existent plus actuellement, mais depuis les années 1950, l'or tend de plus en plus à devenir la bijouterie des citadines. Importé d'Arabie Saoudite par les pèlerins, il est travaillé sur commande. On en fabrique des boucles d'oreilles, des chaînes et pendentifs, des bracelets, des gourmettes et des bagues. Il s'agit au sud du Niger, en particulier à Niamey de bijoux filigranés dans le style du Sénégal introduits vers les années 50 dans la capitale

⁵³ Adamou A, 1995, p. 47

⁵⁴ Delarozière M. F., 1994, p.154

⁵⁵ Delarozière M. F., 1994, p.165

⁵⁶ Jacques-Meuniers in Delarozière M. F., 1994, p.165

⁵⁷ Gado B., Maga A., Idé Oumarou A., 2000, p. 46

⁵⁸ Abadie col., 1927, p.199

Nigérienne par des bijoutiers sénégalais ayant abandonné les *Drianké* (riches citadines) de St Louis du Sénégal pour venir tenter leur chance auprès des opulentes Hajia nigériennes.

Dans le nord du Niger, « le retour de nombreux Touareg à Agadez et dans l'Aïr et l'influence continue des Haoussa et des “Arabes” depuis la fin de la rébellion ont entraîné un changement significatif dans le goût de la bijouterie. Alors que la bijouterie en or était commune à Niamey et dans le sud de l'Algérie, il était auparavant rare de la voir à Agadez et jamais dans l'Aïr jusqu'à la fin des années 1990. »⁵⁹ Seligman explique que depuis 2001 la demande en bijoux en or est croissante chez les femmes touareg et en particulier les citadines. Ces bijoux d'or dont la forme est spécifique à Agadez sont réalisés à l'aide du forgeage et du filigrane. « L'or est plus difficile à travailler que l'argent mais les importations technologiques ont permis de le rendre plus facile à travailler. Il y a une presse à rouleau à la coopérative d'Agadez qui permet aux *inaden* d'aplanir l'or ou l'argent de façon très fine, autant qu'une feuille et de pratiquer le filigrane. Les balances digitales sont devenues disponibles, de même que les calculatrices permettant de déterminer avec précision le poids et la valeur. Les bouteilles de gaz sont maintenant répandues »⁶⁰. Ainsi, des fers à souder au gaz remplacent le soufflet. Ils chauffent l'or, qui doit être mélangé pour être travaillé, de manière efficace et uniforme et à haute température.

Le modèle le plus répandu est le modèle *agalé* (ou « broderie ») qui prend la forme d'une fleur dont le bouton est souvent formé par une pièce d'or importée, elle-même entourée de fil d'or en forme de pétales. Ce modèle aurait été inventé, selon Seligman, par le fils du Maître forgeron **Saidi Oumba, Salah** qui travaille dans l'atelier de **Mohamed Agaliton (Ahanté)** et s'inspire des bijoux présentés dans les catalogues occidentaux. L'*agalé* se porte le plus souvent en boucle d'oreille mais aussi en sautoir.

3. Les textiles du Niger

Tissage

Les premiers africains à cultiver le coton et à le tisser furent les peuples de l'Egypte antique. Ensuite « le tissage serait venu en Afrique de l'Ouest par les Peulh »⁶¹ installés vers le massif de l'Aïr (Nord du Niger actuel) où ils commencèrent à tisser la laine. Puis ces tisserands auraient atteint le Macina (actuel Mali) vers le 8^e siècle pour suivre deux axes : « d'une part une migration vers l'Ouest afin d'atteindre les peuples côtiers wolof, serer et toucouleur de l'actuel Sénégal, et d'autre part une avancée dans la boucle du Niger qui devint l'épicentre de diffusion du tissage, atteignant progressivement sur plusieurs siècles les populations bambara, dogon, mossi et rejoignant le peuple haoussa. »⁶² En effet avec

⁵⁹ Seligman T.H., 2006, p. 231

⁶⁰ Seligman T.H., 2006, p. 231

⁶¹ Coulibaly A.S., 1991, p.35

⁶² Grosfilley A., 2004, p. 36

l'introduction du coton, le tissage a progressé rapidement dans toute l'Afrique de l'Ouest et le métier à tisser soudanais créé par les Peul pour le tissage de la laine fut adapté pour celui du coton. « C'est un métier à poulie et peignes suspendus, dont les fils de chaîne sont étirés horizontalement à l'avant, d'où son appellation de métier horizontal. »⁶³

Dans les années 1920, les femmes du territoire colonial du Niger récoltaient-elles le coton, l'égrainaient à l'aide de fragments de gré à surface plane, le filaient avec de petits fuseaux, le blanchissaient quand il en était besoin à la craie. Puis le coton, ainsi traité, était amené chez le tisserand qui le tissait « au moyen d'un métier à tisser, en bandes d'étoffe assez résistantes de 10 à 30 centimètres de large en moyenne et de longueur voulue »⁶⁴. Cousues ensemble, ces bandes formaient les pagnes traditionnels et le litham (chèche) ou servaient à la confection du boubou. De nos jours, « le coton est cultivé dans les régions de Dosso (Gaya), de Maradi (dans le lit du Goulbi) et de Tahoua (dans le lit de la Maggia). »⁶⁵ La production industrielle de coton a été introduite au Niger en 1956 permettant la confection d'écheveaux plus fins et de couleurs multiples. Aujourd'hui, deux sociétés se partagent la culture et la transformation du coton au Niger : la Société Cotonnière du Niger (SCN) et la CNUCI, une société sino-nigérienne créée en 1998⁶⁶. Par contre, la majorité des tisserands nigériens continuent à réaliser des textiles à l'aide du métier horizontal même si d'autres métiers à tisser sont parfois utilisés, comme le métier à pédale ou le métier, plus complexe, à navette volante.

Les textiles en voie d'extinction

Selon Coulibaly, les Peul de Macina aurait propagé, vers le 8^e siècle, le tissage de la laine le long du fleuve jusqu'au Liptako et dans les îles Satoni habitées par les Wogo (Zone de Tillabéry, République du Niger actuel). D'ailleurs le chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger en poste en 1925 précise que : « la laine est tissée (...) dans les îles du Niger par les Ougos de la subdivision de Tillabéry. »⁶⁷. Il évoque une « grande tenture marron en laine de mouton de Tillabéry (cercle de Niamey) »⁶⁸. Etienne Nugue et Saley précisent que « les tisserands wogo des îles de Tillabéry (...) produisaient à la fin du siècle dernier et jusque dans les années 50, des couvertures en laine et en coton d'une grande

⁶³ Grosfilley A. , 2004, p.36

⁶⁴ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier Colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁶⁵ Soumana R., nov. 2005, p. 7.

Depuis 2002, la production de coton au Niger est presque inexistante notamment en raison de la libéralisation des prix du coton et la politique de subvention accordée par certains pays du Nord aux cotonculteurs. Ainsi une partie du coton industriel utilisé par l'usine textile nigérienne Enitex est importée des pays voisins notamment le Bénin.

⁶⁶ Soumana R., nov. 2005, p. 7

⁶⁷ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier Colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁶⁸ Gouverneur Général de l'AOF, 1922 – *Etat N°3 des objets envoyés pour l'exposition coloniale de Marseille*, Paris, Archives Nationales de Niamey, dossier Exposition Coloniale de Marseille 1914-1922

perfection technique et très richement décorées, les Kunta Arkila, véritables tentures de prestige destinées chez les Wogo à encadrer le lit dans la tente nuptiale, mais également très prisées des Touareg qui en décoraient leur tente. »⁶⁹

Dans la zone du fleuve outre ces tentures wogo, étaient fabriqués en grand nombre des pagnes notamment les pagnes brodés de Niamey⁷⁰, ceux de Gaya⁷¹ que le chef de cabinet de l'administration générale du Niger (en poste en 1925) présente comme : les plus fins et d'un type fort original, présentant les coloris les plus variés⁷². Abadie les évoque également : « dans la région de Niamey-Gaya, on trouve quelques habiles ouvriers qui brodent les bandes (...) au moyen de fils de coton de couleurs variées. Les bandes sont ensuite cousues les unes aux autres de manière à former des pagnes du plus bel aspect. Ces pagnes brodés de franges de couleur peuvent être utilisés par les européens comme rideaux, portières ou tentures, dessus de canapés, etc. »⁷³. Enfin, les « couvertures ou tapis de Sindès »⁷⁴(cercle de Tillabéry), de couleur rouge foncée, presque vineux sont encore évoqués dans l'ouvrage *L'artisanat créateur du Niger* de J. Anquetil en 1979. Aujourd'hui, tous ces pagnes et tentures ne sont plus utilisés et donc plus produits.

Au XIXe siècle, la cité haoussa de Kano habillait « bien les deux tiers du Soudan et presque tout le Sahara central et oriental »⁷⁵. La fabrication rapide d'étoffes rendue possible par le métier à tisser soudanais était apparue comme une voie idéale d'application de la prohibition de la nudité et du devoir de couvrir son corps en public promulgué par le Coran. Alors que Léon l'Africain au XVIe siècle précise que les habitants de Kano sont des artisans civilisés et riches marchands il ne parle pas des activités artisanales, sauf à propos du Gober (Etat Haoussa allant de Madaoua à Tessaoua, Niger) où il existait de très nombreux tisserands de toile⁷⁶. Aujourd'hui les textiles du Gober sont en voie d'extinction. En effet en 1955, dans son ouvrage *L'Art dans le territoire du Niger*, Y. Urvoy précise déjà la difficulté de trouver ce type de textile: « le seul exemple de décors tissé véritable que j'ai vu, était il y a quelques années, la production d'un artisan de Konni qui faisait des bandes décorées de petits dessins

⁶⁹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.191

⁷⁰ Chef de service automobile et du matériel, 12 sept 1924 – *Inventaire général des objets d'art devant être expédiés à Paris pour l'Exposition des Arts Décoratifs*, Zinder, cercle du Niger, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁷¹ Chef de service automobile et du matériel, 12 sept 1924 – *Inventaire général des objets d'art devant être expédiés à Paris pour l'Exposition des Arts Décoratifs*, Zinder, cercle du Niger, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁷² Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁷³ Abadie col., 1927, p. 284

⁷⁴ Commandant du cercle de Tillabéry, colonie du Niger, 22 nov. 1935 – N° 55, *Tillabéry, Niger*, Archives Nationales de Niamey, dossier bureau des affaires économiques, correspondances de cercles relatives aux produits de l'artisanat.

⁷⁵ Anquetil J., 1979, p 51

⁷⁶ Léon l'Africain, XVIe siècle (réédition de 1980), T2 p. 476

indigo sur fond blanc très heureux. C'est tout. »⁷⁷. En 1979, J. Anquetil parle encore de ces « pagnes (*godo*) blancs à fines rayures bleues, tissés à Birni N'Konni, mais aussi à Tessaoua et à Maradi »⁷⁸. De nos jours, les pagnes *godo* sont rares.

Ainsi les pagnes faits-main font-ils partie de nos jours de la catégorie des arts en extinction. En effet, ces tissages en coton épais ont été concurrencés dès le XVIII^e siècle par les tissus industriels anglais beaucoup plus fins, puis au XIX^e siècle, par les pagnes industriels néerlandais adaptés aux goûts des africaines, appelés « wax ». Ce fut un marchand écossais, Ebenezer Brown Fleming, qui eut l'idée d'importer en Afrique des tissus industriels imprimés. Pour cela, il commanda des tissus batiks à la société néerlandaise, Prévinaire, spécialisé dans la production industrielle de ce tissu. Alors que le batik industriel hollandais n'avait pas réussi à supplanter le marché indonésien, ce fut un rapide succès en Afrique. Dès les années 1910, des usines anglaises déjà spécialisées dans les *fancy print* (« imprimés fantaisie »), étoffe de très grande qualité aux motifs adaptés aux goûts des africains, utilisèrent la technique du batik industriel hollandais pour réaliser les imprimés fantaisie, donnant naissance à un tissu de moindre coût le wax⁷⁹. De nos jours, les pagnes que portent les femmes africaines sont pour plus de 80% des wax importés d'Europe, bien que chaque pays d'Afrique de l'Ouest ait possédé ou possède encore une usine de textile: au Niger, c'est Enitex⁸⁰ créé en 1998 sur les cendres de Sonitextil, Itema et Comatex au Mali, Freedom Textil et ATL au Ghana, etc. Les pagnes produits dans ces usines ouest africaines sont de moindre qualité que ceux d'Europe et sont appelés « fancy ». La plupart reproduisent les wax européens et sont alors dénommés « inimiwax ». Ce type de tissu est très apprécié dans les pays côtiers alors que le basin, produit au départ en Allemagne, puis maintenant par la Chine, est très prisé des musulmans africains pour la confection des boubous. C'est ainsi que la grande majorité de la production de pagnes traditionnels en coton épais fut abandonnée au Niger et aussi dans les autres pays d'Afrique où certains tissus à rôle symbolique, comme le *konté* des Ashanti (Ghana), continuent à être produits et portés pour des occasions spéciales. De même au Niger, les seuls tissages encore réalisés sont les couvertures appelées *sakala*, qui ont un rôle spécifique dans les traditions nigériennes.

Les textiles toujours produits

Dans la zone zarma-sonray, les *sakala* sont les *téra-téra* fabriquées dans le village de Téra au Nord de Niamey dominées de motifs triangulaires,⁸¹ et les *krou-krou* aux dessins en

⁷⁷ Urvoy Y., 1955, p.64

⁷⁸ Anquetil J., 1979, p. 54

⁷⁹ En particulier l'usine Newton Bank Printworks rebaptisée en 1970, ABC (Arnold Brunnschweiler & Compagny) qui était située en banlieue de Manchester.

⁸⁰ Cette société située dans la zone industrielle de Niamey, emploie plus de 700 agents. « Elle est aujourd'hui en difficulté : 2 milliards de chiffres d'affaire en 2004 contre 5 milliards de FCFA un après sa création » (Issoufou A., 2005, p. 7)

⁸¹ Adamou A., 2001, p.27

hexagones et de mêmes couleurs que les précédentes (rouge, noir sur fond blanc) rappelant le plumage d'un oiseau⁸². Depuis au moins trente ans⁸³, ces deux types de *sakala* sont agrémentés de motifs verts et orangés. De même pour les *kunta* qui sont fait d'alternance de bandes et de damiers rehaussés de quadrillages, triangles et losanges⁸⁴ aux couleurs variées (vert, bleu, rouge, jaune, noir). Mais, de nos jours, d'autres couvertures sont réalisées dans des tons noirs, gris, blanc rehaussés d'un rouge bordeaux. Les Songhaï réalisent des *tcherka*, polychromes constituées de bandes géométriques et colorées. Une face lisse et une face bouclée mettant en relief des anneaux de coton de vives couleurs⁸⁵. On trouve aussi des *tcherka* au Burkina Faso et au Mali, avec des variations de motifs, de couleurs et de dimensions. Enfin, les tisserands peul réalisent un grand tissage appelé *moungouné* qui est fait de noir et blanc avec des larges bandes traversant le tissu dans toute sa largeur⁸⁶.

Les tisserands haoussa réalisent aujourd'hui des couvertures aux motifs récents repris sur le modèle des *téra-téra* orné de très nombreuses bandes de couleurs (orange, vert, rouge, noir). Ils réalisent aussi des couvertures prenant modèles sur les *kounta*, mais avec des motifs très différents, plus simples : il n'y a plus de losanges mais plutôt des bandes ou des points.

Ces différentes couvertures sont offertes habituellement aux jeunes mariés nigériens qui en décorent les murs de leur habitation, le plafond ou le tour d'une fenêtre. Elles sont aussi employées comme couvre-lits.⁸⁷

Le tissage dans le nord nigérien a toujours été rare. Le chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger en poste en 1925 précise que « la laine est tissée au nord et au nord ouest dans les oasis de l'Aïr et du Kaouar »⁸⁸. De nos jours, le tissage de la laine n'existe plus dans ces régions. Par contre, depuis quelques années, le tricot s'est répandu un peu partout au Niger et à Bilma, il existe une coopérative de tricoteuses qui réalisent toutes sortes de produits, en particulier des bonnets.

Teinture

La diffusion des techniques de la teinture à l'indigo aurait suivi l'itinéraire de la diffusion du tissage en Afrique de l'Ouest. « On peut affirmer, dit René-Boser S.⁸⁹, que l'ouest africain a constitué l'un des plus grands centres mondiaux de développement de ces techniques. L'un des plus originaux. »⁹⁰

⁸² Adamou A., 2001, p.27

⁸³ Anquetil J., 1979, p. 39

⁸⁴ Adamou A., 2001, p.27

⁸⁵ *Les 100 plus beaux objets du Niger*, 2005, p.14

⁸⁶ Adamou A., 2001, p.27

⁸⁷ Adamou A., 2001, p.29

⁸⁸ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁸⁹ René-Boser S in Coulibaly A.S., 1991, p. 37

⁹⁰ Coulibaly A.S., 1991, p.37

Kano est l'un des plus grands foyers de développement du tissage et de la teinturerie de l'Ouest Africain du XIXe siècle. Mais à cette époque, cette prestigieuse cité haoussa n'était pas la seule à produire des tissus teints, car selon les témoignages de nombreux voyageurs (Barth, Binger, Abadie, entre autres), tant chez les Haoussa que parmi les Kanouri et les Songhay, la production de tissus teint alimentait un commerce important à Zinder et à Agadez et une diffusion dans tout le Sahara.

Il existait des procédés de teinture particulièrement riches de coloris à la mode qui permettaient la fabrication de pagnes très recherchés. Les teinturiers haoussa de la région de Kano se sont rendus célèbres avec les étoffes d'indigo, d'un bleu si profond qu'on le surnommait noir. Cette étoffe bleue, appelée *toucourdi*⁹¹, était obtenue en brûlant de la cendre de bois pour en faire la lotion dans laquelle on trempait le tissu.

Une ancienne teinture

Au début du XXe siècle, dans le territoire colonial du Niger, les fils de coton et les vêtements portés étaient coloriés « le plus communément en bleu avec de l'indigo. »⁹². Ces vêtements venaient de Kano, de même que les pièces de tissus portées sur la tête des hommes et des femmes touareg qu'ils achetaient auprès des Haoussa, ce qui leurs a valu le surnom d'homme bleu, car l'indigo déteignait sur leurs visages. En 1925, le Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger précise que « les pièces les mieux tissées acquièrent un beau reflet lustré du à un patient travail au pilon. »⁹³ Encore aujourd'hui ce travail, est pratiqué sur les lithams de fêtes apportés chez les tisseurs : « de jeunes hommes qui, en binôme, face à face, les jambes écartées, martèlent à l'aide d'un maillet en bois le bassin amidonné et frotté d'un pain de cire, posé sur un large rondin. »⁹⁴ Cette étape rend le tissu brillant et rigide.

L'indigo est la plante tinctoriale la plus ancienne et la plus répandue d'Afrique de l'Ouest. Chez la plupart des peuples d'Afrique, l'indigo est obtenu à l'aide d'une décoction de fruits, d'écorces ou de feuilles d'arbres. De nombreux peuples de l'ouest africain se sont spécialisés dans des étoffes indigo à motif proposant un glossaire iconographique propre à chacun d'eux. « Au Mali, dans la région de Mopti, le peuple de pêcheurs bozo est aussi connu pour ses étoffes indigo très contrastées (...) les motifs se caractérisent par des alignements verticaux de petits œillets et de longues formes ovales »⁹⁵, alors que les pagnes des Dogons de la région voisine apparaissent beaucoup plus détaillés avec des petits motifs de chevrons. Au Burkina Faso, les teinturiers réalisent aussi des tissus teints à l'indigo ornés de motifs variés de

⁹¹ Le Rumeur G., 1960, p.152

⁹² Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁹³ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

⁹⁴ Grosfilley A., 2004, pp.86-87

⁹⁵ Grosfilley A., 2004, p.66

même qu'en Guinée⁹⁶. Ces décors sont obtenus à l'aide de réserves mécaniques, « c'est-à-dire en isolant des portions d'étoffes de la pénétration de la teinture, qui ressortent ensuite en négatif, en blanc ou bleu clair sur fond bleu foncé. Ces réserves sont mécaniques, car il s'agit de ligaturer ou de coudre avec un fil de coton, de raphia ou de fibres de plastiques d'un vieux sac de riz, les zones où seront révélés les motifs. »⁹⁷

Nouvelles teintures

Si les pagnes teints à l'indigo se raréfient, avec l'introduction des nouvelles teintures⁹⁸ et des nouvelles techniques de réserve. Néanmoins l'indigo continue d'être utilisé sur les tissus industriels chez les Mandingues de Guinée ou chez les Yoruba du Nigeria. De plus, « il ne s'agit pas d'une situation à regretter, dans le sens où elle ne traduit aucunement une disparition des savoir-faire, mais bien au contraire, une exploration amplifiée de la teinture comme manifestation artistique. »⁹⁹

Au Niger, la teinture chimique est utilisée surtout pour rafraîchir les vieux vêtements comme le fait l'unique groupement de teinturières de Madaoua, formé dans le cadre du programme NIGETECH. Les teinturières nigériennes pratiquent assez rarement les techniques de réserves¹⁰⁰ permettant de faire des décors du moins dans la production destinée à la population locale. Pourtant, dans d'autres pays, comme le Mali ou le Ghana, les techniques de réserves sont très exploitées dans la confection de pagnes pour les populations locales. Ainsi, les vêtements produits en Afrique continuent-ils à être le mode d'expression d'une identité culturelle grâce à l'adaptation des artisans dans de nouvelles textures et de nouvelles techniques.

Couture

Les formes d'habits se sont également largement diversifiées depuis la fin du XIXe siècle.

Le boubou, le vêtement des musulmans

Selon divers historiens, le boubou largement diffusé avec l'Islam, serait un vêtement très ancien. En effet les boubous richement brodés des Kanouri et des Haoussa, dont la forme

⁹⁶ Ces tissus sont des basins teints à l'indigo et décorés de motifs réalisés à la machine à coudre.

⁹⁷ Grosfilley A., 2004, p.65

⁹⁸ Actuellement, l'industrie chimique, principalement allemande, a amené sur le marché ouest-africain des colorants permettant d'obtenir une très grande variété chromatique qui, en y ajoutant de la soude caustique et de l'hydrosulfite, se fixe définitivement sur le tissu.

⁹⁹ Grosfilley A., 2004, p.68

¹⁰⁰ Il y a les réserves mécaniques regroupant les techniques de décoration par attaches ou par coutures et les réserves chimiques, c'est-à-dire l'utilisation de substances empêchant la pénétration de la teinture dans la fibre, dont la plus répandue est la cire, technique importée, comme on l'a vu plus haut d'Indonésie.

fut certainement reprise des gandouras de la Tripolitaine, rappellent les modèles orientaux byzantins par leur coupe et leur ornementation¹⁰¹.

Les Peul de l'Emirat de Sokoto, dernière grande hégémonie du Soudan se chargèrent de diffuser en masse le port du boubou chez l'ensemble des musulmans soudanais pour lesquels la prohibition de la nudité et le devoir de couvrir son corps en public promulgués par le Coran, obligeaient au port systématique du vêtement. Ainsi à la fin du XIXe siècle, le boubou était-il connu et porté par l'ensemble des peuples de la zone nigérienne : les Peul sédentarisés et les Haoussa, mais aussi les Touareg, les Toubou, les Kanouri et les Zarma-Songhay. Ainsi, au XVIe siècle, Léon l'Africain en parlant du peuple du Bornou déjà sous l'emprise d'un « seigneur très puissant, originaire des Bardaoa, peuple de Libye »¹⁰² précise que « les gens du pays circulent nus pendant l'été, avec des pagens de cuir ; l'hiver, ils se couvrent de peaux de mouton qui leur servent aussi de literie. Ce sont des hommes qui n'ont aucune religion, ni chrétienne, ni mahométane »¹⁰³.

Le boubou était au départ une sorte de tunique de coton blanc le plus souvent ouverte au niveau des bras et du col. Les boubous de fêtes ou ceux des chefs étaient brodés de riches motifs au niveau de l'encolure. Ce vêtement était, soit porté uniquement avec un pantalon large resserré au niveau des chevilles, soit pour les chefs avec une gandoura qui était dans ce cas brodé. Chacun avait sa particularité les chefs songhay portaient le litham des Touareg, les notables Kanouri, un bonnet en feutre de laine rouge et les notables Haoussa un bonnet blanc de même forme et orné de broderies. Les bonnets en feutre rouge, appelés bonnets saphis, mograbis, tomis, ou de Fez selon les zones, sont appelés bonnets kanouri au Niger et leur forme est certainement originaire de la Tripolitaine¹⁰⁴. Ceux, qui n'avaient pas les moyens d'acheter un boubou, s'enroulaient pour cacher leur nudité dans un grand morceau d'étoffe comme le faisaient les Romains, et les plus pauvres un simple morceau d'étoffe enroulé autour des hanches, comme les paysans songhay rencontrés par Barth portant pour tout vêtement une sorte de drap usagé autour des reins.¹⁰⁵

Au XIXe siècle, la cité haoussa de Kano était devenue le haut lieu de la mode soudanaise où les plus beaux boubous brodés étaient confectionnés. La couture et surtout la broderie étaient alors un travail de patience puisqu'elles se faisaient à la main, mais avec l'introduction de la machine à coudre à la fin du XIXe siècle en Afrique de l'Ouest par l'intermédiaire des missionnaires écossais, la production de boubous augmenta de manière significative. Le chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger en poste en 1925 précise : « Dans les centres importants, les vêtements en étoffes de coton indigène ou en

¹⁰¹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.193

¹⁰² Jean Léon l'Africain, XVIe siècle (réédition de 1980), p. 480, selon les notes accolées à cette ouvrage, il s'agit en fait des Teda (c'est-à-dire des Toubou venus du Kanem qui auraient détruit et absorbé les Saô et donné naissance aux Kanouri ou Bornouans)

¹⁰³ Jean Léon l'Africain, XVIe siècle (réédition de 1980), T2, p. 480

¹⁰⁴ Ces bonnets furent repris pour les uniformes des tirailleurs sénégalais.

¹⁰⁵ Barth H. in A. Ricard, 2000, p. 305

cottonnade d'importation sont confectionnés par des tailleurs indigènes dont certains commencent à se servir de la machine à coudre européenne.»¹⁰⁶ Aujourd'hui, tous les couturiers du Niger possèdent une machine à coudre à pédale très souvent de marque Singer.

Actuellement le boubou est la tenue vestimentaire la plus commune au Niger ; de plus la qualité des tissus et la variété de couleur se sont diversifiées ; le basin est devenu le tissu par excellence du grand Boubou. Une longue camisole (*riga* chez les Haoussas, *ghati* chez les Touareg) imitant la chemise occidentale à col rond à la mode en Europe au XIXe siècle est portée en-dessous du boubou afin de ne laisser aucune partie du buste visible. Les Kanouri et les Haoussa ont conservé le port du bonnet.

Au XIXe siècle, les précieuses Haoussa et Zarma-Songhay portaient aussi des boubous mais courts et un pagne le plus souvent de couleur blanche. L'ensemble de la tenue était complétée d'un foulard dans les mêmes tons, noué sur la tête. Mais la tenue la plus portée était un simple pagne de coton enroulé autour du corps sous les aisselles, soit blanc, ou bleu indigo, parfois rayé de bandes bleues et blanches.

Pour les jours de fêtes, les femmes se coiffaient de tresses élaborées ornées de pièces d'argent et de perles, se paraient d'anneaux et de morceaux de corail dans les narines et portaient le long boubou féminin. En dessous du boubou, une longue pièce de tissu était enroulée autour des hanches.

Actuellement, les nigérienne ne portent plus au quotidien le court boubou ou le pagne enroulé autour des aisselles mais une tenue composée d'un pagne noué autour de la taille et d'un ample corsage à manche court ou long, le plus souvent réalisé en wax ou en fancy. Sur la tête les femmes mûres se parent d'un foulard enroulé sur la tête et un autre foulard en tissu synthétique posé sur la tête, afin de ne laisser paraître aucun élément de la coiffure. Le boubou en basin reste l'apanage des fêtes ou celui au quotidien des riches citadines. Les coiffures se sont aussi simplifiées, bien que toujours ornées de tresses, elles ne sont plus agrémentées de bijoux.

Les habits spécifiques des Touareg

Au milieu du XIX siècle, H. Barth dans le passage où il raconte son accueil à Agadez, décrit les habits de fêtes portés par les Touareg : le Sultan d'Agadez portait « une chemise du Soudan en soie et coton de couleurs bariolées, un burnous bleu »¹⁰⁷ donné par Barth comme présent au nom de la reine d'Angleterre ; puis les chefs touareg et les hommes de leur escorte étaient vêtus d'un « bonnet rouge et de forme élevée (...) (qui) était tout entouré de glands et de petites pochettes de cuir renfermant des amulettes ; le noir *tessil ghemist* ou *litham* l'enveloppait et couvrait le visage de manière à ne laisser voir que les yeux ; au dessus de ce

¹⁰⁶ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

¹⁰⁷ Barth H. in Alain Ricard, 2000, p. 247

voile était encore tourné, d'une manière fantastique un châle égyptien (*aliafou*) rayé de rouge et de blanc ; cet assemblage singulier donnait à la coiffure des Touareg l'aspect d'un heaume lourd et massif. En outre, le vêtement bleu foncé, presque noir lorsqu'il est neuf, brillait de loin comme du métal et rappelait la pesante armure des anciens chevaliers »¹⁰⁸ Et d'ajouter : « En pareille journée de fête, le Targui n'aime que trop, lorsqu'il le peut, son *tekatkat tailet* (littéralement « robe de pintade ») de soie et de coton, moucheté de blanc et de noir ; au-dessus de cette ample tunique, il jette en plis majestueux son burnous rouge ardent, en ayant bien soin de mettre en évidence les passementeries de soie bariolées qui en ornent les coins. »¹⁰⁹ Pour la vie quotidienne et parmi les Touareg les plus pauvres et les esclaves, la culotte de cuir était de mise. En effet, selon Abadie: « Les vêtements en peau sont portés (...) par beaucoup de Toubou et de Bouzou¹¹⁰. Ils consistent en de petites culottes descendant jusqu'à mi-cuisse ou plus simplement en tabliers qui se fixent aux reins par une ceinture. Ils sont d'un prix modique et font long usage. »¹¹¹ Les femmes utilisaient aussi le cuir pour se vêtir à cette époque « qu'il s'agisse de fillettes de l'Aïr avec leur petite robe ou des femmes *iklan* qui revêtent un large fourreau à la partie inférieure évasée, garni de longues franges. »¹¹² Mais la tenue des femmes riches et celle des jours de fête était le *tikest*, (pièce d'étoffe indigo portée sur la tête), le *tago* ou *aftek* (boubou court) et le *Tari* (pagne) en tissus indigo le tout recouvert d'une ample étoffe de couleur blanche ou noire (indigo). Barth précise à propos des femmes d'Agadez : « Elles avaient de longs cheveux noirs retombant en tresses, des yeux vifs, le teint clair, comme beaucoup de femmes d'Agadez (...) Les plus grandes d'entre elles étaient toutes vêtues de blanc. Elles n'avaient pas de voile, plutôt par coquetterie que par décence, une sorte de coiffure, et avaient toutes le sein couvert. »¹¹³

Le Rumeur précise en 1960, que la «gandourah de peau épilée est encore portée l'hiver dans l'Adrar des Iforas, dans le Tassili et au Hoggar, et surtout par les caravaniers qui se rendent aux salines. »¹¹⁴ Actuellement cette gandoura de cuir a disparu de la mode vestimentaire des Touareg. A cette époque, les hommes touareg et toubou sont présentés par cet auteur, habillés au quotidien d'une ample tunique avec une poche ouverte sur les côtés, ainsi qu'au centre pour y passer la tête en laine ou en coton¹¹⁵, souvent de couleur indigo et un pantalon large en coton resserré à la cheville, *akarbai*. A la période coloniale, un autre genre d'*akarbai* à soutaches a été adopté par certains. Il s'agit d'une imitation des anciens pantalons

¹⁰⁸ Barth H. in Alain Ricard, 2000, p. 248

¹⁰⁹ Barth H. in Alain Ricard, 2000, p. 248

¹¹⁰ Mot haoussa pour désigner les Touareg

¹¹¹ Abadie col., 1927, p. 287

¹¹² Le Rumeur G., 1960, p.151

¹¹³ Barth H. in Alain Ricard, 2000, p. 253

¹¹⁴ Le Rumeur G., 1960, p.152

¹¹⁵ Le Rumeur G., 1960, p.152

noirs (ou blancs) portés par les goumiers¹¹⁶, forme elle-même reprise sur les pantalons des zouaves.

De nos jours, les Touareg ont remplacé la « ample tunique » par une longue camisole inspirée des chemises occidentales. La gamme de couleurs s'est également diversifiée et les étoffes sont soit des tissus simples, industriels, de couleurs unies et variées (rouge, orange, vert, blanc, bleu clair, ...), soit en basin également de diverses couleurs. Quant aux imitations de pantalon de goupier, elles se sont adaptées à la vie moderne : l'entrejambe ne descend plus jusqu'au mollet et n'est plus agrémentée d'oreille. Il est devenu un simple pantalon ample resserré à la cheville, décoré de broderies imitant les soutaches des uniformes coloniaux. De même le voile, *taguelmoust* en tamasheq ou *litham* en arabe, dont la couleur et la texture se sont aussi diversifiées notamment avec les tissus fins et légers importés de Chine qui possèdent une large variété de couleurs (rouge, jaune, vert, bleu, noir, blanc...) Actuellement les *taguelmoust* les plus portés dans la vie de tous les jours ne sont plus ceux de couleur bleue indigo mais le blanc. Le voile indigo du Nigeria et plus rarement la tunique de même couleur sont portés lors des grandes occasions (mariage, baptême).

En 1960, Le Rumeur précise que « les femmes de l'Aïr sont généralement vêtues d'un pagne bleu qui leur descend aux chevilles, d'une sorte de corsage taillé dans une étoffe bleue qui détint ou d'un tissu blanc qu'elles brodent de rouge, d'un "toucourdi", simple morceau d'étoffe dont elles relèvent les extrémités sur la tête »¹¹⁷. Actuellement, les femmes touareg, en particulier celles de l'Aïr et de l'Azaouagh portent toujours cet ensemble constitué du *Tago*, le boubou court porté auparavant par les femmes du Sud Niger et du *Tari*, pagne descendant jusqu'aux chevilles. Le *tago* est le plus souvent de couleur noir mais il s'agit rarement d'indigo et souvent d'un tissu noir léger industriel de même texture que les chèches. Il peut aussi être blanc et dans les deux cas, il est orné de broderies blanches ou noires. En ville, les couleurs de ces ensembles commencent à se diversifier au rouge et au bleu cyan. Le *tari* est le plus souvent un pagne wax ou fancy aux motifs et couleurs variées. Le morceau d'étoffe qu'elles portent sur la tête reste généralement un tissu fait main teinté à l'indigo.

En ce qui concerne le *tago* de fête, il est soit de couleur noire, teint à l'indigo, soit blanc et toujours orné de broderies rouges. Mais là encore les tissus ne sont plus les mêmes et les élégantes touareg préfèrent le basin simple ou un basin agrémenté d'une passementerie scintillante, appelée « la brillance de Ghissa ». Ce type de tissu a été introduit pendant la rébellion touareg de 1992 à 1996, d'où son nom qui évoque l'un des ex-chefs rebelles, Ghissa ag Boula.

¹¹⁶ Militaire appartenant un à un goum c'est-à-dire une unité supplétive au départ marocaine, puis sahélienne de l'armée française

¹¹⁷ Le Rumeur G., 1960, p.154

Les Toubou et les Kanouri

En ce qui concerne les Toubou du Tibesti, Le Rumeur explique : « en 1913, le lieutenant Ferrandi, découvrant les rives du lac Ounyang Kébir, vit venir de la palmeraie un grand nombre de Toubous uniformément vêtus de peau de chèvres (...) Les hommes portaient de petites culottes de cuir s'arrêtant au-dessus du genou et une sorte de blouse aux manches courtes tombant jusqu'à mi-cuisse. Cette blouse était souvent ornée de dessins et coloriée en rouge et noir. Les femmes s'habillaient avec une espèce de pagne en peaux de mouton attaché à la ceinture »¹¹⁸ A cette époque, les citadins du Kavar et du Kanem sous l'influence des Kanouri portaient des habits de tissu. Les hommes portaient le grand boubou et le *chèche* bleu ou blanc. Les femmes coiffées de courtes tresses arrivant juste en-dessous des oreilles utilisaient « une pièce d'étoffe de dix mètres, en petite largeur »¹¹⁹ qu'elles coupaient en deux pour en faire « un rectangle d'environ 5mètres sur un mètre soixante, appelé *attice* »¹²⁰ dans lequel elles s'enroulaient à la manière des femmes Maure. Celles du Kanem portaient des pagnes indigo ou blanc alors que celles du Kavar portaient une étoffe de coton rayée de bleu foncé et de bleu clair. Dans les années 20, elles ont ajouté *l'erkelle* rectangle plus modeste, souvent formé de bandes vertes et rouges.

Actuellement, les femmes toubou et kanouri portent encore ces grandes étoffes enroulées autour du corps mais dans des tissus synthétiques aux couleurs chatoyantes, en particulier pour les jours de fêtes et pour la vie de tous les jours l'ensemble classique du pagne et du corsage ample porté également par les autres femmes nigériennes.

La particularité wodabé

Les Peul¹²¹ peuvent se diviser en deux groupes bien distincts : les Peul nomades et les Peul sédentaires. Ceux qui sont sédentarisés se sont généralement mélangés avec les autres populations. Ils sont souvent islamisés et ont adopté les tenues vestimentaires musulmanes. Au Niger les Peul nomades sont les Wodabé. Ils sont endogames, musulmans et ont conservé leur spécificité culturelle.

Il y a plusieurs décennies, les hommes wodabé portaient des grands tabliers en cuir pour mener les bœufs en pâture aujourd'hui presque uniquement utilisés lors des fêtes wodabé. Pour les jours de fêtes, ils s'habillaient d'une « petite blouse bleue (Henaré koura ou Boussariré) sans manche, décorées de signes, (et d') un petit pantalon bouffant »¹²². Cet ensemble est maintenant largement remplacé au quotidien par la longue tunique des Touareg avec une particularité qui leur est propre : certaines tuniques sont réalisées en tissu wax ou fancy. Ce sont les seuls hommes adultes au Niger, à porter une coiffure tressée. Lors de la danse du

¹¹⁸ Le Rumeur G., 1960, p.151

¹¹⁹ Le Rumuer G., 1960, p. 154

¹²⁰ Le Rumuer G., 1960, p. 154

¹²¹ On les retrouve dans de nombreux pays : le Sénégal, les Guinées Conakry et Bissau, le Mali, le Nord Togo et Bénin, le Burkina-Faso, le Niger, le Nigeria, le Tchad et le Cameroun.

¹²² Adamou A., 2001, p.24

yatché, ils se parent d'un costume brodé par leurs femmes sur les deux faces et se couvrent de parures touareg comme les *albalai*.

Il y a plusieurs décennies les femmes wodabé s'habillaient le plus souvent d'un pagne réalisé en bandes de coton noir foncé rayées de bleu clair (*bounouré*), en bandes rouges et noire (*koudiré*), en bandes noires et bleues (*kekeré*) enroulées à la taille ou en dessous des aisselles et avec une longue étoffe qu'elles mettaient sur les épaules ou sur la tête. Elles pouvaient aussi porter un corsage en même cotonnade que le pagne. Actuellement la plupart des femmes wodabé portent soit un long boubou féminin en tissu fin ou une courte et ample tunique avec un pagne en tissu industriel noir ou un tissu wax ou fancy et un long foulard sur la tête. Comme les hommes, elles gardent une coiffure qui leur est propre, un chignon ramené autour du front et quelques tresses tombant autour des tempes et de la nuque. Lors des fêtes wodabé, notamment le Géréwol, les jeunes femmes portent le pagne indigo rayé et un corsage (*hennaré Yérijo*) en indigo très foncé qui s'arrête au nombril. Le pagne comme le corsage sont agrémentés de broderies colorées.

Il faut aussi souligner que depuis plusieurs décennies et un peu partout en Afrique les gens portent de plus en plus des vêtements inspirés de formes occidentales réadaptés aux goûts africains, notamment les ensembles féminins en wax ou en fancy, les chemises pour hommes réalisées dans le même tissu ou les costumes à manches courtes. « Aujourd'hui, le paysage du textile africain est marqué par la complémentarité entre l'artisanat et l'industrie. On le mesure à travers les artisans et la façon dont ils ont exploré et développé leurs savoir-faire grâce à l'apport de matériaux industriels»¹²³

Broderie et appliques

La broderie est plus rare que le tissage et la teinture en Afrique mais elle n'est pas négligeable. La plus vieille toile brodée connue provient de l'Égypte ancienne. En Afrique centrale elle était utilisée autrefois pour décorer les tissus de raphia. On la retrouve aussi sur des tissus anciens ashanti.

Chez les Haoussa, la broderie était au Moyen Age pratiquée par les artisans des *sanaa*, corporation d'artisans des cités haoussa, en particulier à Kano où les rois et l'aristocratie ayant développé le goût du luxe furent de grands consommateurs de vêtements raffinés ornés de riches broderies.

Ainsi de nos jours, les Haoussa sont-ils encore réputés pour leurs broderies alors que plus au nord la broderie est pratiquée par les Agadéziens et les Wodabé.

¹²³ Grossefilley A., 2004, p.157

Les tapis et houses de selles

Les tapis de selles qui sont utilisés par les cavaliers Djerma (*dogari*) et Haoussa de Dosso, Zinder, Kantché, Agadez¹²⁴ sont des supports de broderie pour les artisans du sud

Dans les années 50, les tapis de dessus de selles (*sakka*) bleu marine richement brodés de jaune/or réalisés selon Urvoy par les Peul sédentarisés, étaient, répandus dans la région de Konni, Tahoua et Zinder. Les plus variés se trouvaient à Zinder. Ces tapis étaient encore produits à la fin des années 70 puisque J. Anquetil en parle¹²⁵. Mais actuellement ils sont en extinction et il n'existe plus qu'un modèle de *sakka* épais et rectangulaire qui est fait de tissu blanc rehaussé de motifs colorés¹²⁶.

Les tapis de dessous de selles (*Kafou*) sont des tapis de tissu matelassé faits « soit de cotonnades assemblées en patchwork, soit en plusieurs épaisseurs de toile cousues à petits points ornementaux qui dessinent des figures géométriques ou entièrement rebrodées de larges compositions en fils multicolores. Ces accessoires vendus sur les grands marchés sont fabriqués par les artisans de certains villages de l'ouest et du sud, dont les plus spécialisés restent aujourd'hui Tessaoua (hameau de Kaïwa) pour les tapis surpiqués sur cadres par des artisans, Maradi »¹²⁷

Alors que chez les Haoussa, les housses de selles (*riga cirdi* en haoussa) sont en cuir, chez les Kanouri, elles sont décorées de « tissu coloré avec des broderies épaisses en fils blancs brillants. C'est le modèle *citari*. »¹²⁸

Dans la région d'Agadez, les tapis de selles sont utilisés pour les chameaux. Le village le plus réputé pour ce travail de broderie à grands points est le village de Kerboubou (entre In Gall et Agadez) « où les femmes de quelques tribus (Ibourdienane, Immazouran) ont repris une tradition de broderie à grands points. »¹²⁹. Ces grands tapis de cotonnades brodés sont ornés de fil de laine à la manière des tapis de selles algériens. Il existe quelques autres villages de l'Aïr (Tchistan par exemple) qui réalisent des tapis de selles de cotonnades assemblées en Patchwork et également décorés de fil de laine et de broderie à grands points beaucoup moins abondants que sur ceux de Kerboubou. Depuis quelques années, on y ajoute de petits brillants comme sur les sacs en cuir touareg.

De nos jours, les tapis de selles de chameau sont aussi utilisés pour décorer la plage avant des voitures, nouveau moyen de transport prestigieux.

¹²⁴ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.197

¹²⁵ Anquetil J., 1979, p. 74

¹²⁶ Adamou A., 2001, p. 35

¹²⁷ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.197

¹²⁸ Adamou A., 2001, p.34

¹²⁹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.197

La broderie haoussa

Les Haoussa sont reconnus dans toute l'Afrique Noire musulmane pour leurs broderies réalisées sur les grands boubous. Depuis le milieu du XXe siècle ces broderies sont de moins en moins réalisées à la main et de plus en plus à la machine brodeuse, mais la variété des motifs reste toujours d'actualité.

Sur les boubous, le décor brodé (*adau* ou *aiki*) se trouve sur la poche (*aljihou*), le côté gauche de l'encolure, l'épaule droite et le dos. « Le brodeur ressortira tout son génie autour des *aska* ou lames, tenant lieu de convention, car sans doute symbolisant la royauté. La valeur d'un boubou est en fonction du nombre de ces lames. Ceux qui en ont deux (*aska Bbiyu*) sont de la première classe. Leur décor présente sur la poche deux lames impressionnantes. Le modèle *aska tara* montre neuf lamelles ; *aska takos* en possède huit. Outre les lames ou lamelles, la poche est embellie de motifs et signes divers. Sur la face arrière, le motif le plus courant est un grand disque centré sur le dos et relié à l'encolure par un motif en spirale. Sur l'épaule droite est reproduit un motif du même genre. Les disques peuvent être pleins ou servir de cadre aux nœuds entrelacés (*Dagui*). »¹³⁰ Puis l'on trouve toute une série de boubous comme le *chapta* présentant une broderie à petit trous rappelant des nids de guêpes, réalisée sur les deux faces du boubou, ou encore le *windi* décoré d'une broderie à motifs triangulaires cousus sur les deux faces depuis les épaules jusqu'en bas.

La toque ou bonnet très porté par les Haoussa est confectionné par leurs tailleurs qui réalisent la broderie « sur un morceau d'étoffe cylindrique sur lequel sont tracés les motifs. Une fois terminée, la bande brodée est doublée, lavée, amidonnée et enfilée sur une forme de bois massif »¹³¹. Il existe comme pour le boubou une large gamme de bonnets aux broderies différentes : « la *Zita*, en tissu blanc cousu de fil blanc, la *Soki bouroutchou*, faite de décoration grossière bicolore, la *Damanga*, une variante à décor sur moitié inférieure »¹³².

La broderie Wodabé

Sur l'histoire de la broderie et plus généralement sur l'histoire de l'artisanat Wodabé, je n'ai trouvé aucune étude précise, que ce soit dans les livres généraux sur l'artisanat du Niger (Anquetil J., 1979 ; Urvoy Y., 1955 ; Aboubacar Adamou, 2001 ; Etienne-Nuque J., Saley M., 1987) ou dans les livres spécifiques sur les Wodabé qui traitent de leur vie d'aujourd'hui (Beckwith C. et Van Offelen M., 1983). Lorsque j'ai demandé des précisions sur l'histoire de ces broderies à mes connaissances wodabé, tous ont répondu que « ça faisait longtemps » et que la génération des anciens les connaissait déjà. On peut donc dire que ces broderies existent au moins depuis le début du XXe siècle. Mais sont-elles beaucoup plus anciennes ? Cela reste à déterminer.

¹³⁰ Adamou A., 2001, pp.18-19

¹³¹ Adamou A., 2001, p.21

¹³² Adamou A., 2001, p.21

Ces broderies multicolores aux points variés traités très minutieusement en lignes contiguës ou rapprochées (points de chaînette, points d'épine et de feston plus fréquent)¹³³ sont réalisées par les femmes wodabé avec du fil en laine industriel de couleur vert, jaune, rouge, orange, blanc ...

Les motifs sont disposés sur les pagnes tissés en bandes unies ou rayées de bleu clair, de vert ou de rouge et les corsages de tissu indigo portés lors des fêtes wodabé (*Gerewol, Dosso, Yaké, Direna, etc.*). Le corsage est brodé sur le plastron, le bas et le contour des épaules ; le pagne sur le bas et extrémité exposée. « C'est un travail minutieux de jeunes qui dure de 2 à 12 mois. »¹³⁴. Les longues tuniques sans manche indigo portées par les hommes pour la danse du *yatché* sont décorées sur l'ensemble de la surface des deux faces, travail qui peut prendre jusqu'à un an.

Ces broderies très spécifiques aux Wodabé, sont organisées sur le tissu en bandes ou rectangles regroupant un même motif, souvent encadré d'un feston blanc. Certains motifs représentent des signes symboliques et protecteurs : lignes brisées ou onduleuses (chemins ou serpents), ovales tablettes de prières), cercles et points (campement ou œil d'oiseau), torsades (cordes). D'autres motifs représentent des objets usuels, des animaux ou des hommes. De nos jours, il arrive de trouver des broderies représentant des éléments du monde actuel comme des voitures ou des avions et aussi des nouveaux motifs comme les « soleils ».

La broderie du nord

La particularité des complets féminins touareg des jours de fêtes est les broderies rouges très élaborées couvrant tout le devant du *tago* ainsi que le côté et le bas du devant du *tari*. C'est à Agadez, que cet ensemble « était brodé à la demande pour le trousseau des femmes mariées à des brodeurs dont c'était la spécialité (ajin charaba) très nombreux au siècle dernier dans les quartiers Akan Faya et Imourdan »¹³⁵.

Ces broderies sont formées par « de fins motifs en forme de « 8 » de couleur rouge formant des lignes s'entrecroisant en figures géométriques (carrés ou losanges). La valeur d'une blouse est en fonction du nombre de carrefours (*kwado*) généralement plus nombreux sur le plastron qu'à l'arrière¹³⁶. De nos jours, la broderie rouge d'Agadez est réalisée sur divers supports et on la retrouve également sur les boubous féminins en basin.

Depuis les années 1970, l'habit touareg décoré de fines broderies à chaînettes blanches est répandu. Ce type de décor, influencé par ceux réalisés au Maghreb, a été diffusé au Niger avec l'arrivée des machines à coudre brodeuses permettant de réaliser rapidement des dessins plus complexes sur des tissus divers. Parmi les brodeurs les plus réputés pour cette technique à

¹³³ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.196

¹³⁴ Adamou A., 2001, p.26

¹³⁵ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.195

¹³⁶ Adamou A., 1995, p. 25.

Agadez il y a **El Hadji Koundjé, Kounjé, Esmarila, Diouf, et El Hadji Sofo**, qui possèdent tous un atelier dans le vieux quartier d'Agadez. Ces broderies se sont propagées ensuite à d'autres villes du nord comme Tahoua et In Gall.

On trouve tout d'abord la broderie blanche réalisées principalement sur les *tago* et *tari* de couleur noire utilisés pour la vie de tous les jours et aussi sur les complets noirs masculins regroupant la chemise et le pantalon. Il existe, plus rarement, des *tago* blancs avec une broderie noire réalisée avec la même technique. Depuis quelques années, cette broderie à chaînettes de couleur blanche se retrouve aussi sur des habits masculins et féminins de couleur rouge et bleu cyan. Ces fines broderies monochromes très simples sont cousues autour du col du *tago* ou de la chemise et sur le côté du *tari* reproduisant des motifs décoratifs européens comme les fleurs ou feuilles, des motifs géométriques comme les noeuds entrelacés qu'on retrouve sur les boubous haoussa et des motifs touareg notamment les croix de Tahoua et d'Agadez.

Certains pantalons *abarkai*, vendus individuellement, sont soutachés de blanc, technique qui s'est répandu dans les années 1980 avec l'utilisation de la machine brodeuse. Ces soutaches prennent la forme d'une sorte d'encéphalogramme et s'inspirent des motifs brodés en noir sur les amples pantalons blancs portés par les soldats de l'armée coloniale française. Elles évoquent les tresses décoratives des galons utilisés en Europe au milieu du XIXe siècle.

4. Les objets en métal (autres que les bijoux)

Dans la zone nigérienne, « les premiers objets en cuivre apparaissent dans la région d'Eghawen Zegiren et de Sekiret, près d'Agadès, il y a un peu moins de 4000 ans, bien que la chronologie soit encore discutée. Ce sont d'abord de petits objets obtenus par martelage. Mais on a également trouvé des armatures de lances de grandes tailles, comme Iwelen (Aïr) »¹³⁷.

Le fer fait son apparition presque en même temps que le cuivre dans la même région (Terlit Egaro). Il supplantera le cuivre, mais deviendra d'un usage courant qu'il y a 2000ans, date à laquelle les outils de pierre disparaissent assez rapidement, à l'exception du matériel de meunerie et de broyage. Il est probable que le fer soit apparu plus au sud, au nord du Zarma ganda, peu de temps après les régions sahariennes (Kase Gorou, 26000 B.P.).

Par la suite, la métallurgie du fer est omniprésente : on rencontre partout des ensembles de fourreaux destinés à produire le métal. Elle ne disparaîtra qu'à l'époque coloniale, remplacée par le fer d'importation. »¹³⁸ En effet, au début de la période coloniale, le fer était encore extrait sur place ou importé de la colonie anglaise du Nigeria et de Hombori (région de

¹³⁷ Gado B., Maga A., Idé Omarou A. 2000, p. 46

¹³⁸ Gado B., Maga A., Idé Omarou A. 2000, p. 46

l'actuel Mali)¹³⁹. Actuellement le fer est récupéré sur des pièces provenant d'automobiles (vieilles batteries) et le cuivre des robinets foirés.

Au début du XXe siècle et encore de nos jours, les forgerons nigériens confectionnent dans ces matériaux « des armes (sabres et poignard touareg, couteaux de jet, fers de lance, pointe de flèche, etc), des outils rudimentaires (marteaux, (...) tenailles, cisailles etc.), des mors, des objets d'ornement dont certains font partie du harnachement du cheval, et des instruments agricoles d'un modèle rustique et simplifié »¹⁴⁰. Les plus habiles d'entre les forgerons travaillent le cuivre, concurremment avec le fer, dans la fabrication des armes et harnachements de parade (poignées de sabres et de poignards, étriers, anneaux de mors...).

Les armes

Armes de jet et fusils : objets cérémoniels

Les lances, les armes de jet et les haches de chasses ritualisées « sont de moins en moins fabriquées car leur usage se limite aujourd'hui aux danses cérémonielles »¹⁴¹. En effet, la chasse subsiste en brousse, mais ne concerne plus que les petits gibiers (pintades, lièvres, rats...), car les grands animaux comme le lion, l'éléphant et l'autruche ne se trouvent plus que dans la zone protégée du parc du W ; dans les autres endroits, ils ont été exterminés. Par conséquent, les lances touareg, ornées d'un embout en métal coupant en forme de *shat-shat* qui servait à trancher la viande sont utilisées aujourd'hui comme parure lors de fêtes traditionnelles touareg ou lors de festival présentant la culture touareg comme le festival de l'Aïr.

Les fusils à capsules qui tiraient, soit des grenades en fer, soit des billes de plomb, soit des flèches étaient réalisés par les forgerons locaux à partir des armes européennes ou arabes vers le XVIII/XIXe siècle. Ils sont aujourd'hui utilisés pour des cérémonies musulmanes où les chasseurs haoussa parés d'un chapeau de cauris tirent en l'air.

La takouba et le poignard toujours d'actualité

D'autres armes d'utilisation anciennes sont encore portées aujourd'hui chez les Touareg. C'est le cas de l'épée, *takouba* qui, en plus d'être une arme de défense, est avant tout un objet de prestige. J. Anquetil prétend qu'« à la suite de la seconde guerre mondiale, les Touareg possédaient de nombreux fusils à répétition. Les autorités françaises ont exigé leur restitution en 1950. C'est en grande partie à cause de cette interdiction des armes à feu que la

¹³⁹ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

¹⁴⁰ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

¹⁴¹ Adamou A., 2001, p.51

fabrication des armes traditionnelles reprit un nouvel essor »¹⁴² Actuellement la *takouba* « constitue encore aux yeux des jeunes la plus belle des parures »¹⁴³. Par conséquent cette épée est encore beaucoup portée en brousse, surtout lors des fêtes touareg.

Le fourreau de cuir rouge est orné de décors en métal, surtout en cuivre et ses alliages. La poignée d'épée peut être décorée avec plusieurs types de matériaux : argent, laiton, fer noirci, cuivre jaune ou rouge, parfois de plusieurs matières cuir, corne, bois, pierres¹⁴⁴ mais de nos jours elle est le plus souvent en bronze ou en cuivre.

La lame de ces épées était réalisée avec des lames d'importation européennes dont les plus vieilles datent du XV^e siècle¹⁴⁵. « Les épées *babarbara*, aujourd'hui rares, sont vendues à prix d'or. Ces vieilles lames sont souvent gravées de marques européennes témoignant l'ancienneté de l'épée, tel le lion héraldique d'origine allemande, le globe crucifère (suisse), le croissant de lune (génois) auxquels les artisans attribuent souvent les exploits de la lame. Aussi les recopient-ils avec un burin sur leurs propres créations. »¹⁴⁶ De nos jours, les lames des *takouba* sont généralement faites à partir de ressorts¹⁴⁷ de véhicules. Celles-ci sont amincies au marteau sans être passées au feu, et aiguisées au racloir (*Assicrib*) en forme de croissant¹⁴⁸.

Le poignard d'avant-bras des Touareg est lui aussi encore porté par les jeunes et notamment par le jeune marié pour se protéger des Ginns. Cette arme de combat rapproché se fixait à l'avant-bras gauche afin d'être rapidement saisie en cas de problème, mais actuellement, il se porte plutôt à la ceinture. L'étui de cuir rouge est décoré de plaque de cuivre ou de bronze. Sa lame, à l'origine en fer, est faite soit à l'aide de ressorts de voitures, soit de clés à molette européennes fondues. Un autre type de poignard, très à la mode chez les jeunes touareg et peul est le couteau toubou, dont la lame est plus large et plus pointue que celle du couteau touareg. En effet le couteau toubou est une arme de défense qui ne sert pas à couper mais à planter.

Les outils agricoles et autres accessoires de la vie quotidienne.

Les vieux outils et accessoires de la vie quotidienne

Dans le sud du Niger, en particulier chez les Haoussa et les Zarma les outils agricoles, généralement en fer, « diffèrent peu de ceux que l'on peut rencontrer dans toutes les régions de cultures semblables (mil, sorgho, pois arachides, légume) : houe courte ou longue à lame large (Daba) ou fine, et surtout la gracieuse houe à ailettes en arc de cercle montée sur un long manche, des zones sahéliennes, fer de pioche et lames de faucilles diverses, forgées à chaud

¹⁴² Anquetil J., 1979, p.92

¹⁴³ Adamou A., 2001, p.51

¹⁴⁴ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.279

¹⁴⁵ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.279

¹⁴⁶ Adamou A., 2001, p.52

¹⁴⁷ C'est-à-dire en acier

¹⁴⁸ Adamou A., 2001, p.52

dans les forges locales. » Les outils d'artisans commandés au forgeron voisin, sont souvent décorés comme de vrais bijoux lorsqu'il s'agit par exemple d'outils de cordonnières comme le racloir à peau.

Les autres accessoires de la vie quotidienne toujours en fer sont des pièges, des coupe-coupes, des seaux, des couteaux de boucher ou encore des nécessaires à échardes réunissant une pince, une lame et un poinçon pour enlever les épines d'acacia qui se plantent facilement dans les pieds (même à travers les tongs en plastique). Ce « couteau suisse nigérien » serait d'origine touareg (*iredam*) mais aujourd'hui on en retrouve un peu partout au Niger. Il était « porté en sautoir sur la poitrine par les hommes. »¹⁴⁹ Celui destiné aux femmes prend la forme d'une pince en fer recouverte de cuivre rouge et jaune gravé. C'est un véritable bijou très décoré. Il était souvent porté comme une clé de voile attaché à l'extrémité du châle pour ne pas qu'il s'envole ou en pendentif. Il existe aussi chez les Touareg un briquet (*enafad*) qui se compose d'un étrier de fer qui en principe a subi une préparation spéciale : la pièce une fois forgée doit être frottée à chaud sur un mélange de sel et de poudre de corne d'animal trempée dans l'eau après ce traitement. La pierre à briquet est un silex (*tafarast*) et au contact du fer, il fait jaillir des étincelles qui doivent enflammer une étoupe, faite en général de l'inflorescence cotonneuse de certaines graminées, comme le *teberemt* (*Cymbopogon proximus*), que l'on peut se procurer aisément à la saison des pluies. Un briquet du même type et de forme semblable a été utilisé depuis une époque ancienne au Maghreb, comme l'ont montré les fouilles dans la région de Tiaret¹⁵⁰

Les nouveaux objets de la vie quotidienne

De nos jours, il existe aussi de nombreux nouveaux accessoires en métal réalisés cette fois en aluminium récupéré sur les boîtes et les tôles¹⁵¹. Il sert à décorer certains objets en bois et surtout à fabriquer des marmites de toutes tailles parfaites pour déposer sur le foyer de la cuisine, ainsi que des louches et des cuillères prenant modèle sur celles en bois des Touareg. « Dans les villes, les forgerons sont devenus aussi ferblantiers concevant des articles les plus divers à partir de déchets métalliques, y compris des modèles d'objets d'importation peu accessibles au grand monde : Cantines (*sandoki*), fourneaux, arrosoirs, pelles, pioches, brouettes, passoires, abreuvoirs (*jirgui*), râtaux, entonnoirs, foyers améliorés »¹⁵².

Les objets d'ornement

Les ornements de l'harnachement des chevaux sont évoqués par Léon L'Africain à propos du Royaume du Bornou dont le roi faisait ostentation de sa richesse et de l'immense trésor qu'il possédait. Il décrit l'harnachement des chevaux du roi (étriers, éperons brides,

¹⁴⁹ Anquetil J., 1979, p. 87

¹⁵⁰ Bernus E., 1981, p.206

¹⁵¹ Adamou A., 2001, p.47

¹⁵² Adamou A., 2001, p.56

mors) comme étant tous entièrement en or¹⁵³. Aujourd'hui, des harnachements sont encore fabriqués dans le sud et reste très ouvragés. Le cheval, très présent au sud, de Niamey à N'Guigmi, est toujours l'animal de prédilection pour les cérémonies musulmanes au sud comme au nord (fête du Tabaski, l'Aïd el Kébir, ...).

« Les mors et les étriers sont les principaux éléments en métal (fer, cuivre ou laiton) forgé ou coulé à la cire perdue (...) Mais beaucoup d'autres pièces en métal interviennent dans les composantes de l'ensemble : anneaux de nez et caveçon, boucles et anneaux de sangles et de brides, clochettes de colliers ou de selles (...) sont en bronze en cuivre ou en laiton, toujours ornés particulièrement quand il composent un harnachement d'apparat »¹⁵⁴.

Dans le nord, se trouvent de plus en plus rarement les beaux cadenas « à secret » (*tasegelt*) et leur clé (*tasarout*) qui parfois lestent comme un bijou¹⁵⁵. Ces objets en bronze, embellis de fines gravures et souvent décorés de plaques d'étain et de fer, se retrouvent aussi dans le Hoggar (Algérie) et dans l'Adrar (Mali). Gabus en présente une dizaine récoltée dans le Hoggar en Algérie et dans la zone de Tahoua au Niger. Ces objets étaient à la fois utilitaires puisqu'ils servaient à fermer les sacs en cuir des touareg et décoratifs. A Agadez, il n'existe à ma connaissance plus qu'un atelier spécialisé dans la confection de ces cadenas.

Les nouveautés du nécessaire à thé

Le brasero

En plus de la théière « made in China », les peuples du Niger utilisent le brasero dans lequel on pose cette théière pour faire chauffer le thé. Il était auparavant, une coupe en fer ajouré (...) sorte d'entonnoir sur pieds de 20 à 30 cm (*mejamar*) que l'on remplissait de braise pour préparer le thé¹⁵⁶. Actuellement, on ne trouve plus ces « coupe de fer » mais des braseros réalisés en treillis de fil de fer, plus léger à transporter. C'est dans le cadre de la *Teshumara*¹⁵⁷ que les braseros en fil de fer sont nés dans les années 1960. « Un premier acte a symbolisé la naissance de l'idéologie *Ishumar* : ils (les *Ishumar*) sont partis voler les fils barbelés qui entouraient les maisons, les chantiers et les magasins français d'In Ecker et de Taqormaya pour tisser avec, des braseros que ceux qui n'avaient pas de travail sont partis vendre à Tamanrasset, In Sallah, Djanet jusqu'à Agadez et Gao. Beaucoup d'*Ishumar*, avant d'envoyer à leurs familles la moitié de leur salaire, leur ont d'abord fait parvenir un brasero»¹⁵⁸. Aujourd'hui le brasero en fil de fer est celui utilisé partout dans les villes nigériennes ; il est devenu un outil indispensable de la vie moderne urbaine afin de maintenir un rituel ancien : celui du Thé.

¹⁵³ Léon l'Africain, XVI^e siècle (réédition de 1980), T2, p. 481

¹⁵⁴ Etienne-Nuque J., Saley M., 1987, p.279

¹⁵⁵ Anquetil J., 1979, p.94

¹⁵⁶ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.280

¹⁵⁷ Voir Partie II, chapitre 3

¹⁵⁸ Hawad, 1991, p.126

Le marteau et la pince à sucre

Les marteaux destinés à rompre les pains de sucre (*tafadis*) et les pinces qui servent à couper le sucre (*timoda*) sont en argent massif et en cuivre, ciselé et gravé, « les différentes parties ayant été coulées à la cire perdue en faisant jouer les oppositions de métaux »¹⁵⁹. Ces ustensiles sont plus que des objets purement utilitaires, ils sont liés au rituel du thé, ainsi le marteau à sucre est gravé aussi richement qu'un bracelet et on y ajoutait « parfois des reliquaires dans lesquels sont placés des versets du Coran ou des formules magiques »¹⁶⁰.

Il est fort possible que ces ustensiles soit de forme récente créée durant la période coloniale, car dans les listes des expositions de l'époque coloniale, personne n'en fait mention. Or, on peut se dire que ces objets si bien ouvragés auraient pu attirer l'œil des colons. Anquetil précise d'ailleurs que les pinces ressemblent à un sécateur et « ont une influence européenne certaine »¹⁶¹.

5. Les objets en pierre

Dans la zone du Niger, il y a de nombreux sites préhistoriques au nord dont « la typologie des armatures de flèches est très riche. L'outillage poli, le matériel de broyage, etc..., abondent. La diversité de l'industrie, l'inégale répartition des types d'outils montrent que des groupes humains très différents ont longtemps coexisté ou se sont succédé. »¹⁶² Boubé Gado explique que des traces de peuplements anciens « ignorant probablement la métallurgie du fer, existent sur toute l'étendue de la zone d'expansion de ces cultures spécifiques de l'Age du Fer ; il s'agit de hachereaux et de haches rudimentaires en pierres polies que l'on rencontre un peu partout dans toute la vallée, ou d'armatures de flèches en quartzite trouvées à Gossogouru près de Kareygourou et surtout à Bura sur le site de Kosendo-Gorizo. On a aussi retrouvé des ateliers de débitage de quartzite ou plus rarement de silex et des perles de quartzite ou "Atakurma-hiri" que l'on ramasse fréquemment dans des sites des systèmes de Kareygorou et Bura. »¹⁶³ A propos des perles en quartzite, le préhistorien Robert Vernet précise : « Aucune, à mon sens, n'est préhistorique, je pense que les plus anciennes ont entre deux mille et mille ans. Elles sont toujours liées à des sites comportant du métal. »¹⁶⁴

En ce qui concerne les bijoux préhistoriques, on n'en trouve pas au Niger selon Rober Vernet « Il n'existe pratiquement pas d'objet de parure dans le néolithique nigérien (...) du moins dans ce qui a été publié, ou que j'ai trouvé personnellement. (...) Est ce parce qu'elles n'existent pas ou bien parce que les nomades touaregs qui vivent nombreux dans la région qu'il

¹⁵⁹ Etienne-Nuque J., Saley M., 1987, p.280

¹⁶⁰ Anquetil J., 1979, p. 94

¹⁶¹ Anquetil J., 1979, p. 94

¹⁶² Gado B., 1993, p.374

¹⁶³ Gado B., 1993, p.374

¹⁶⁴ Vernet R. in Delarozière M. F. 1994, p.26

a étudiée les récupèrent et les réutilisent? »¹⁶⁵. Les perles les plus anciennes qui ont été retrouvées dans la région de Niamey sont des cornalines du Tilemsi (région de Gao) datant d'environ 2000 avant J.C. et des perles de quartz qui ont entre deux milles et milles ans¹⁶⁶.

Les croix en pierre

Jusqu'au milieu du XXe siècle, la pierre (gré tendre) était utilisée pour la taille des anciennes croix du Niger. Dans les années 1950, Y. Urvoy précise à propos d'une croix ressemblant à un *Zakkat* du genre croix de Zinder, qu'elle « se trouve encore de temps en temps (...) taillée en pierre tendre. »¹⁶⁷ Dans la région de Timia, les artisans d'Abarakan spécialisés dans la taille du bois réalisaient des boîtes de beurre de karité en gypse pour les femmes de la zone.

Actuellement, il ne demeure plus de croix anciennes taillées en pierre et de boîtes en gypse produites au Niger. Le seul objet en pierre encore produit est l'*ewoki*.

L'*ewoki*

Il s'agit d'un bracelet de coude en pierre tendre, la serpentine, porté par les hommes touareg. Ce bracelet devait au départ servir d'armement, soit en tant que bouclier pour parer les coups d'épée soit en tant qu'arme pour fracasser l'arcade sourcilière de l'adversaire. C'est pourquoi il est dit qu'auparavant ces bracelets de coude étaient réalisés dans une pierre plus dure que la serpentine, le gypse provenant d'Amzouggar (entre Timia et Bilma), ou en marbre (marbre bleu près de Timia). Selon Anquetil, grâce à ses vertus magiques, ce bracelet était censé donner plus de force au bras pour porter un coup d'épée¹⁶⁸. Puis, à partir du XXe siècle avec la colonisation, les combats de corps à corps étant de moins en moins répandus chez les Touareg, il est devenu un objet de parure masculine symbolique. Il fut alors réalisé en serpentine, une pierre vert clair beaucoup plus tendre et répandue dans l'Aïr ; fumée elle donne une patine noire, rappelant l'aspect du gypse.

Anquetil précise qu'« Il existe deux centres de production de ces anneaux : Hombori, au Mali, où l'on fait ces anneaux dans un calcaire fin, ressemblant à du marbre à veines blanches, extrait à Belia, et la région de l'Aïr, au Niger, où l'on trouve un schiste vert¹⁶⁹ très tendre, extrait à Goufat. »¹⁷⁰ Actuellement la serpentine est toujours extraite dans cette zone, mais aussi dans celle de Timia et sert surtout à réaliser des bibelots d'art « touristique ». Les bracelets de coude produits dans la région d'Hombori sont entre autre utilisés par les femmes mossi pubères et servent de preuve de leur nouveau statut au sein de la famille et, également

¹⁶⁵ Delarozière M.F., 1994, p. 26

¹⁶⁶ Delarozière M.F., 1994, p. 26

¹⁶⁷ Urvoy Y., 1955, p.19

¹⁶⁸ Anquetil J., 1979, p. 87

¹⁶⁹ Il s'agit en fait de serpentine

¹⁷⁰ Anquetil J., 1979, p. 87

par les Ashanti, comme l'explique Bravman dans *Open Frontiers : the Mobility of Art in Black Africa*¹⁷¹.

Dans les années 70, ces bracelets de coude étaient très à la mode chez les Touareg puisque Anquetil précise que « dès qu'ils sont en âge de se battre, les hommes portent, au-dessus du coude droit un anneau de pierre polie en serpentine de couleur verte ou en schiste de couleur foncée »¹⁷². Et il était aussi porté chez les Haoussa, les Songhaï et les Peul. Il existait à cette époque des imitations en pâte de verre noir veiné de blanc du Nigeria ainsi qu'en bois. La forme était aussi utilisée pour des bracelets féminins enfilés autour du poignet, en verre de couleur bleue importés du Nigeria. L'*ewoki* fut répandu jusque dans les années 1990 puisque les auteurs du Guide du Sahara de 1991 précise « On voit parfois des bracelets touareg en argent ciselé, plus souvent, pour un prix modique, des bracelets en pierre polie »¹⁷³

De nos jours très peu de personnes portent encore ces bracelets que ce soit les hommes ou les femmes.

6. Les objets en bois et en calebasse

La sculpture sur bois fut sûrement l'une des premières techniques artisanales ou artistiques de l'humanité, tout d'abord pour confectionner les objets de la vie quotidienne. Voilà ce que nous dit Coulibaly : « la sculpture qu'elle soit en bois ou en pierre est vieille de quatre mille ans en Afrique. Il est certain qu'elle a d'abord utilisé le bois mais très peu d'œuvres antiques de cette matière ont pu être conservées. »¹⁷⁴

Les objets en bois se retrouvent partout en Afrique mais ce sont surtout les sculptures du Nigeria, du Bénin, de la Haute Guinée et du Congo qui sont les plus connues en Occident, car c'est dans ces régions que l'on trouve beaucoup de masques et de statues. Ce type de sculptures en bois a fait connaître l'« art africain » aux Occidentaux notamment sous l'impact des Modernes. Aujourd'hui les objets d'art qui caractérisent le mieux l'art africain aux yeux des Occidentaux, sont les objets de culte en bois qui sont pourtant loin d'être une spécificité de l'ensemble du territoire.

Objets en bois

Par exemple au Niger, il n'existe pas de statue et de masques, mais le bois n'est pas pour autant un matériau laissé de côté, au contraire.

En 1925, le chef de cabinet du bureau de l'Administration Générale du Niger explique que « la sculpture sur bois se réduit à la taille au couteau de marionnettes ou de fétiches

¹⁷¹ Bravman R., 1973, p. 50

¹⁷² Anquetil J., 1979, p.87

¹⁷³ *Le guide bleu du Sahara*, 1991, p. 530

¹⁷⁴ Coulibaly A.S., 1979, p.39

grossiers, et à la fabrication de mortiers et de pilons pour le mil, d'écuelles et de cuillers portant en creux sur leur surface externe d'intéressantes accommodations linéaires. »¹⁷⁵

Les objets de culte

Le bois est peu utilisé au Niger pour la confection d'objets de culte.

En ce qui concerne les « marionnettes ou fétiches » dont fait état ce chef de cabinet, il doit s'agir, soit des *muitumi* (mot haoussa), soit des poupées touareg. Les *muitumi* sont, soit en bois¹⁷⁶, soit en terre séchée et ornées de véritables cheveux. Ces poupées de divination sont à l'effigie d'hommes ou de femmes nus. Abadie précise qu'« on en met parfois aux faîtes des maisons »¹⁷⁷ Il existe aussi une sculpture en bois de phallus paré ou non de ses testicules¹⁷⁸. Plusieurs exemplaires de *muitumi* et de phallus de bois récoltés entre les années 1940 et 1969 dans la zone de Tahoua, sont conservés au Musée du Quai Branly. Selon les donateurs, ces objets étaient utilisés par les Haoussa.

Les poupées stéatopyges des Touareg faites d'un bout de bois et de tissu représentent une femme assise. Le Musée du Quai Branly en possède une récoltée en 1941. Les Maure du Tarza réalisent des poupées de même forme en cire habillées de tissus et parées de bijoux et d'amulette servant de talisman de fécondité aux fillettes qui les portent¹⁷⁹. Selon A. Adamou, toutes ces poupées sont toujours utilisées : « Dans certaines campagnes, les jeunes mariées sont accompagnées par des poupées en tenue de femme placées dans leurs chambres. Elles jouent le rôle de compagnon en cas d'absence du mari. Elles évitent à la femme d'avoir précocement une co-épouse et sont aussi un symbole de fécondité, car symboliquement ces poupée peuvent se marier et avoir des enfants. »¹⁸⁰

Chez les Haoussa, il existe le culte des *Bori* (esprits). Ses adeptes, en fonction de l'esprit qui le possède, se parent soit d'objets de la vie quotidienne comme un chapeau, une gourde, un boubou, un tablier en cuir ou d'objets spécifiques à ce culte comme le pagne tissé de noir et de bleu de *Er Zan Zana* (esprit rendant nerveux et triste) ou la hache à clochette de *Nabissa* (esprit du ciel), etc. Il en est de même chez les Songhay chez qui les esprits s'appellent *Holey* (ou « *Gandyi* »). Dans la religion songhay, les *Holey* sont des génies qui « ont la possibilité de s'incarner par la possession dans le corps de certains hommes et femmes (...) En dehors des Sorko, les agents de culte Zima ou danseurs se recrutent dans n'importe

¹⁷⁵ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

¹⁷⁶ Je n'ai trouvé aucun exemplaire, mais Abadie les évoque et précise qu'elles sont employées aux mêmes fins que celles en terre.

¹⁷⁷ Abadie col., 1927, p.199

¹⁷⁸ Actuellement, il arrive que les artisans de Niamey aient des commandes de phallus en bois, mais pour un autre type d'usage : celui de la lutte contre le Sida dans les programmes de prévention des ONG. Cet outil permet d'expliquer aux participants comment mettre un préservatif.

¹⁷⁹ Anquetil J., 1979, p. 104

¹⁸⁰ Adamou A., 2001, p. 17

quels groupes sociaux et religieux »¹⁸¹. Les objets de culte sont notamment la hache de *Dogo* au fer triangulaire emmanché dans le bois et orné d'une clochette de cuivre ou de bronze, symbole du tonnerre et le vase *Hampi*, un grand vase hémisphérique en terre cuite.

Les objets de la vie quotidienne

Le bois est utilisé dans la zone nigérienne surtout pour la confection d'objets de la vie de tous les jours. Abadie précise : « Dans les maisons riches pourvues de portes, ces dernières étaient constituées par des planches mal jointes et fixées à des traverse par des crampons ou des clous en fer (...) ; la fermeture était peu solide et lorsque les habitants avaient à craindre une attaque extérieure, ils devaient accumuler derrière leur porte des objets très lourds, tels que troncs d'arbres ou sacs de mil) »¹⁸² Les portes des maisons maintenant répandues à toutes les habitations de banco et en dur (ciment) sont en métal, le plus souvent en taule.

Au Niger le mortier, *turmi* (en haoussa) et les pilons, *tabaria* (en haoussa) sont toujours produits en grand nombre, car ils restent les outils de base des femmes nigériennes pour piler le mil. Ils sont réalisés en grandes quantités au sud, car les ressources en bois sont plus importantes que dans le nord et « les meilleurs sont ceux taillés dans le bois dur dans la région de Madaoua et Guidan Roumdji »¹⁸³ sur le goudron entre Birnin'Konni et Maradi en zone Haoussa.

Chez les Haoussa

Les Haoussa réalisent aussi de petits tabourets, *koujera*, décorés de motifs gravés ou pyrogravés. Dans les années 1950, Urvoy présente un modèle rectangulaire à quatre pieds et précise qu'« il provient de la région de Madaoua »¹⁸⁴ et que « la forme en est celle qui se retrouve seule, du Niger au Tchad »¹⁸⁵. De nos jours, les *koujera* sont toujours produits dans cette zone, mais la forme la plus répandue n'est plus rectangulaire ; il s'agit plutôt d'un tabouret rond à trois pieds. Etienne Nuque en présente un provenant de la zone de Dakoro (zone peul en région haoussa) décoré de clous en métal, décor spécifique aux Peul. Les décors Haoussa par contre ressemble aux motifs qu'on retrouve dans l'art touareg. Ce qui n'est pas étonnant, car dans cette zone, les Haoussa et les Kel Gress vivent depuis longtemps en assez bon terme et il en découle des échanges dans beaucoup de domaines, comme la bijouterie avec les pendentifs et les bagues, également dans le domaine du cuir.

¹⁸¹ Rouch J. in *Les 100 plus beaux objets du Niger*, 2005, p. 27

¹⁸² Abadie col., 1927, p. 285

¹⁸³ Adamou A., 2001, p.62

¹⁸⁴ Urvoy Y., 1955, p.41

¹⁸⁵ Urvoy Y., 1955, p.41

Chez les Touareg

Ce sont les forgerons touareg qui réalisent le plus d'objets en bois. Il y a tout d'abord les écuelles de tailles différentes qui, malgré la concurrence des calebasses et des écuelles émaillées en aluminium et en plastique, sont toujours très appréciées aussi bien des Kel Aïr et des Ioulimiden que des Kel Gress et des Touareg du fleuve. Ces écuelles noircies à la fumée et décorées de fines lignes gravées autour du bord extérieur sont de taille et de fonction variées : « bols de traite, à coupe arrondie légèrement évasée pour conserver le lait frais ou caillé (*akabar* ou *akous*), bols de toutes tailles et profondeurs pour la nourriture et les repas (*ayalal*, *aghezour*) dont les plus grands (40 à 50 cm de diamètre) servent à présenter la pâte de mil des repas pris en commun, écuelles profondes avec anses et bec pour gaver les jeunes filles. »¹⁸⁶

Chez les Kel Aïr et chez les Ioulimiden, ainsi que chez les Touareg du Hoggar (Algérie) la cuillère en bois, *tchokalen*, est d'usage pour les repas quotidiens à base de riz ou de macas¹⁸⁷. Ces cuillères sont décorées au niveau du manche. « Les décors les plus fréquents sont la découpe du manche plat en creux et dents sur le bord, avec une extrémité en pointe, en trapèze ou en arc de cercle et des motifs pyrogravés sur l'à-plat du manche (...) se prolongeant plus légèrement dans le creux (croix, étoile, point, ...) »¹⁸⁸. Les louches, *amola* en bois pyrogravé, servent, quant à elles, à boire la boule¹⁸⁹ ou la bouillie. Elles sont aussi joliment ouvragées au niveau du manche. La décoration est, en générale, plus élaborée que pour la *tchokalen*: manche découpé et quelque fois sculpté, motifs noirs, fins et serrés gravés au poinçon, lisière soulignée de noir. Chez les Touareg du fleuve, certaines louches de cérémonie présentent aussi des incrustations d'argent et de cuivre et certaines sont réalisées totalement en métal (fer blanc ou aluminium) ornées d'incrustations de cuivre rouge et jaune.

Dans le catalogue de l'exposition coloniale de Marseille en 1922, sont inventoriées « deux “Tchocoli” (cuillers fabriquées par les Haoussas avec du bois de l'Adoua) ». Actuellement les artisans haoussa continuent à réaliser ces cuillères, forme qu'ils ont apprise auprès de leurs confrères Kel Gress.

Les forgerons touareg réalisaient des sandales en bois pyrogravées (*isarakan*), pour femmes et enfants avec attache en cuir, étaient utilisées sur des sols humides, boueux ou brûlants¹⁹⁰. Ces socques en bois léger (acacia) que chaussent surtout les gens de la zone de Tahoua, Haoussa ou Touareg, ne sont presque plus de mise de nos jours.

¹⁸⁶ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.270

¹⁸⁷ Pâtes alimentaires

¹⁸⁸ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.270

¹⁸⁹ Plat à base de mil, d'eau et de lait très répandu au Niger

¹⁹⁰ Adamou A., 2001, p.62

Le mobilier

Le mobilier démontable des nomades

La tente touareg, encore utilisée par l'ensemble des groupes touareg du Niger¹⁹¹ est faite d'arceaux en bois d'acacia que les Kel Aïr du nord achètent auprès des Kel Gress du sud, car ils reconnaissent la supériorité de ceux importés du sud faits de racines de *termimia*. Le mobilier de tente (montants, piquets, traverses et porte-bagages, supports de coussins) sont aussi en bois et constituent l'essentiel de l'aménagement et du décor intérieur des tentes touareg. Tous ces éléments de mobilier sont sculptés et gravés de motifs géométriques. Le lit *tédoubout*, entièrement démontable et léger « est composé de deux supports (*tatoungou*) eux-mêmes portés par quatre pieds (*tabatakat*). Sur ces supports reposent six grosses gaules (*illaghen*) que l'on recouvre d'un dais robuste par-dessus lequel sont jetées les nattes¹⁹². Ce lit est aussi utilisé par les Peul qui le décorent d'ajouts de métal, alors que les Touareg le gravent de motifs géométriques. Il est aussi à la mode à Niamey chez les riches citadines ainsi que chez les riches Haoussa qui l'appellent *foukoutt*.

Les Wodabé utilisent une table appelée *saga* ou sont posées les calebasses de la famille afin d'empêcher l'accès des insectes aux aliments. Ces tables sont fait d'un panneau de bois encadrant des tiges de graminées attachées ensemble, le tout surélevé par de simples morceaux de bois au sommet en forme de V ou avec des piquets de tentes touareg raccourcis.

Du lit songhay au « lit sédentaire »

Les Songhaï dormaient sur un lit qui leur était propre appelé *dari*. Barth en parle en ces termes : « la plus grande partie de chacune de ces habitations (huttes des Songhay) est affectée à l'*alkilla* ou chambre de la femme, une sorte de lit en roseau entouré de nattes formant parois et pourvu seulement d'une entrée fort étroite. »¹⁹³

Le *dari* est « une sorte d'estrade soutenue par six ou huit piquets de bois sculptés, sur laquelle on déroule trois nattes »¹⁹⁴. L'estrade de forme rectangulaire est faite « de grosses nervures de feuilles de palmiers droites et attachées les unes aux autres avec des lanières de peau de bœuf »¹⁹⁵ et donne sa forme au « lit sédentaire ». Il est difficile de connaître l'origine de ce type de lits. Aboubacar Adamou explique qu'il s'agit d'une production touareg qu'on appelle « *tchikararen* » (lit sédentaire) par opposition au lit classique des Touareg démontable, mais il précise plus loin que les lits gourounsi et le *karagha* des Haoussa sont très proches de ceux utilisés en zone Nord¹⁹⁶. De plus il existe aussi une appellation de ces lits en Zarma : *tarah*.

¹⁹¹ Les Kel Gress et les Touareg du fleuve ont de plus en plus des maisons en banco comme les Haoussa et les Zarma.

¹⁹² Adamou A., 2001, p.61

¹⁹³ Barth H. in Ricard A., 2000, p.252

¹⁹⁴ Anquetil J., 1979, p.50

¹⁹⁵ Adamou A., 2001, p. 61

¹⁹⁶ Adamou A., 2001, p. 62

Ce type de lit est utilisé dans les villes et les villages sur l'ensemble du territoire du Niger, en particulier dans la région de l'Ader (Tahoua), à Agadez et dans la région de Niamey. En 1927, Abadie les évoque et emploie pour les désigner le mot *zarma* : « La confection des Tara (lits indigènes) est des plus simples et à la portée des moins habiles. Sorte de grande cage rectangulaire, ouverte sur une grande face (celle qui repose sur le sol), le Tara est constitué par un cadre fait de piquets et de traverses ; la face supérieure et les faces latérales sont garnies de lattes rectilignes dont l'élasticité rappelle d'assez loin celle du sommier. »¹⁹⁷.

Ces lits sont actuellement confectionnés en ville, en particulier à Niamey et Agadez, mais contrairement au *tédoubout*, ils sont de nos jours délaissés par les nigériens du sud qui leurs préfèrent les « lits kano » en bois dur et décorés de volutes, fabriqués au Nigeria. De petits tabourets carrés sont réalisés selon la même technique ainsi que toute une panoplie de mobilier d'influence occidentale (chaise, table basse, etc.).

Les bibelots en bois moderne

Aux contacts des Occidentaux est née une nouvelle forme de décoration en bois contreplaqué. Des jeunes artisans menuisiers possédant un atelier en ville, notamment à Niamey, Zinder et Maradi, réalisent des objets aux formes inspirées d'objets décoratifs occidentaux : cadres de photos en forme de cœur, des objets purement décoratifs comme la carte du Niger posée sur un socle ou des pancartes en bois pour offrir en particulier pour les anniversaires, fête importée d'Occident.

Objets enalebasse

Le calebassier est très apprécié en Afrique pour son fruit à coque dure, laalebasse. Ce fruit « est cueilli à maturité, et on le laisse pourrir dans l'eau, soit en coupant le fruit par moitié, soit en ménageant une ouverture plus ou moins grande selon le genre d'ustensile que l'on veut obtenir. On conserve l'écorce ligneuse qui, séchée, devient dure, mais reste facile à découper et à travailler »¹⁹⁸.

Formes dealebasse

Les nigériens utilisent des calebasses coupées en deux comme plat appelées par le terme haoussa, *korya*. Cet objet est utilisé pour les travaux suivants : « cueillette, vannage des céréales, transport des produits sur le marché, préparation et service des bouillies et de la boule de mil »¹⁹⁹. Chez les Haoussa les *korya* étaient aussi utilisées comme décoration des femmes mariées, mais aujourd'hui elles préfèrent les plats en email du Nigeria. Par contre, la *korya* comme décoration reste d'actualité chez les Wodabé.

¹⁹⁷ Abadie col., 1927, p.285

¹⁹⁸ *Le Musée de Dakar*, 1994, p.154

¹⁹⁹ Adamou A., 2001, p.64

Dans le sud, les louches, *loudai* (en haoussa) sont obtenues à partir de petites Calebasses sphériques à queue droite et sont utilisées pour boire la boule de mil, les tubes *zoungourou* (en haoussa) servent à protéger les mains enduites de henné, aujourd'hui remplacés par les sachets plastiques, les gourdes, *gora* (en haoussa) piriformes sont destinées à mettre de l'eau ou du lait mais aussi du beurre de vache, spécialité peul. « Certaines gourdes (...) peuvent être garnies d'un col en vannerie, enveloppées d'une résille en fibres ou prolongées par des hanches ou cordelettes permettant de les transporter. »²⁰⁰ Il existe enfin des Calebasses ovoïdes coupées en leur sommet, appelées *bouta* (en haoussa) qui servent à transporter l'eau, mais avec l'émergence des seaux et bassines en plastique cet objet se raréfie. Par contre, les autres types d'objets en Calebasse sont des contenants toujours très appréciés en dépit de la concurrence des cuvettes métalliques ou plastiques, ce qui explique la survivance de certain style et de l'apparition de nouveaux décors.

Décors de Calebasse

Bien que la plupart du temps les Calebasses sont utilisées brutes, sans décoration, il existe des styles variés de décors. Tout d'abord le décor simple qui se retrouve « partout du Moyen Niger au Tchad, du Dahomey au Manga »²⁰¹ est obtenu en grattant les bords extérieurs de la *korya* et en blanchissant la partie grattée avec de l'argile et du lait. Ce décor classique semble ancien et Urvoy lui donne une origine Peul. Ce décor aurait été ensuite « transporté par ce peuple de pasteurs au cours de ses migrations »²⁰².

Chez les Haoussa

Les Calebasses utilitaires sont agrémentées soit de décors grattés, soit gravés au poinçon, soit pyrogravés à l'aide d'un fer rouge. La technique du poinçon consiste à tracer les motifs « par de fortes incisions faites au poinçon (*Tsinké*) ou avec la pointe d'une lame. (...) Les incisions sont ensuite noircies pour mieux ressortir sur le fond naturel et lustré de la Calebasse. Des artisans haoussa de la région de Zinder et de Mirriah ont longtemps été spécialistes de cette technique et certains villages étaient réputés au siècle dernier pour leur production (Koboul, Makossa, Kochambéri). »²⁰³. La technique de la pyrogravure utilise une pointe ou une lame passée à la flamme pour le tracé du dessin. Elle est une spécialité haoussa pour la décoration de Calebasse, alors que chez les Touareg, cette technique est utilisée pour décorer les objets en bois brut.

Chez les Haoussa, les décors sont géométriques ou floraux. En 1955 Urvoy dénombre quatre styles graphiques différents qu'il appelle « école ». L'école de l'Ader (Tahoua) se caractérise par un décor pyrogravé sur la totalité externe de la *korya*, avec parfois des à-plats

²⁰⁰ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, pp.173-174

²⁰¹ Urvoy Y., 1955, p.42

²⁰² Urvoy Y., 1955, p.42

²⁰³ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.173

de rouges magenta obtenus avec du sorgho. Ces décors sont rares de nos jours. L'école de Konni se définit par des décors blanchis soit sur l'ensemble de laalebasse soit sur les bords externes. Ce type de décors se trouve encore dans la zone de Konni, mais avec des dessins plus simples. Enfin l'école du Damergou-Damagaram se singularise par des ornements pyrogravés et à poinçon rehaussés d'à-plats rouges de Sorgho étalés sur l'ensemble externe de la *korya*. Le Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger en 1925 parle aussi de ces calebasses aux « combinaisons de lignes (...) dont on agrémente les dessins de teintures végétales rouges ou noires. »²⁰⁴ Cette école est encore très active, surtout dans le village de Miria, à une vingtaine de kilomètre à l'est de Zinder. Les différents types de décors sont toujours aussi riches et ont normalement changé tout en gardant leur graphisme de base. De plus la teinture rouge de sorgho est souvent remplacée par de la teinture industrielle importée du Nigeria.

On trouve aussi à Miria des calebasses à motifs pyrogravés ou gravés sans rajout de couleurs. Elles sont ornées de décors simples sur l'extérieur mais aussi à l'intérieur de laalebasse. Ce style était probablement inexistant ou peu répandu dans les années 1950 car Urvoy n'en fait pas mention ; il a du émerger dans les années 1960/70 puisque dans le catalogue du Musée Nationale du Niger (1977) deux d'entre elles sont présentées.

Chez les Peul

Les Peul réalisent des décors gravés au poinçon à motifs le plus souvent géométrique rappelant le style de l'école du Damergou-Damagaram. Ils exécutent également des décors grattés qui sont assez simples et rappellent le décor classique d'origine peul.

Chez les Wodabé, c'est la technique du grattage rehaussé du rouge de sorgho et de kaolin, parfois remplacés par des peintures acryliques automobiles, qui prédomine. La plupart des décors, rappelant ceux réalisés en broderie, sont abstraits et symboliques. Il existe aussi quelques représentations « de personnages ou de scènes de vie sur les calebasses cérémonielles (sujets et animaux célébrant le "gerewol") »²⁰⁵. D'autres calebasses gravées ou excisées sont embellies d'incrustations de métal, aluminium ou laiton, de cloutages argentés ou dorés, et de liens de cuir.²⁰⁶

Décors et formes modernes

De même que pour le bois brut, il existe depuis quelques années dans les villes du sud du Niger des calebasses en forme de boîte ou de boule de décoration à usage purement décoratif. Elles sont ornées de motifs figuratifs ou abstraits et d'écritures peints à l'acrylique,

²⁰⁴ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

²⁰⁵ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.174

²⁰⁶ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.173

peinture automobile. Elles sont offertes lors des fêtes d'importation occidentale comme les anniversaires.

C'est dans les années 1960²⁰⁷ que seraient nés les décors « *Dendi* » (région de Gaya) réalisés à Niamey au marché de Katakou. On en trouve en grande quantité dans la capitale. Les décors « *Dendi* » sont un mélange des décors géométriques de Miria et des décors peul. Ainsi les petites vagues qu'on retrouve autour de l'ouverture sont d'origine wodobé, alors que les décors en forme de croix au cul de laalebasse sont d'inspiration haoussa. Il s'agit de décors grattés constitués en raclant l'écorce avec une lame de rasoir ou un grattoir. Ils sont rehaussés soit de blanc (kaolin) soit de rouge, de vert ou de bleu, teinture industrielles d'importation ; ils sont le plus souvent réalisés sur des *korya*.

A Miria, depuis quelques années, on peut voir les jours de marché des artisans réaliser des *korya* aux décors géométriques tout à fait novateur, reproduisant les motifs des tasses en inox importées d'Asie et peintes à l'aide de peinture acrylique automobile d'importation.

7. Les céramiques²⁰⁸

La céramique est également une production très ancienne en Afrique comme partout dans le monde. De plus, contrairement aux objets en bois, les céramiques se conservent dans la terre ce qui a permis d'obtenir des datations anciennes. Les céramiques connues les plus anciennes se trouvent dans le Hoggar et dans l'Aïr aux alentours de 10 000 ans avant J.C. Ainsi au Niger septentrional, le site de Tagalagal dans l'Aïr « a montré sous un niveau de diatomites datées du 8^e millénaire, une industrie lithique à nucléus Levallois associée à des poteries »²⁰⁹ L'un des tessons trouvés par l'archéologue J. P. Roset est « l'un des plus anciens témoins d'une production de poterie africaine au Sahara central. D'autres échantillons, de date comparable, ont été trouvés aussi par J. P. Roset à Temet. Cette poterie, régionalement très représentée, est décorée de lignes tout à fait caractéristiques, obtenues à l'aide d'un peigne de pierre. »²¹⁰ Plus tard entre 3400 et 2200 B.P., les habitants de Iwelen (Aïr) fabriquaient « une céramique très différente de celle de leurs prédécesseurs. »²¹¹

Au Ve millénaire av. J.-C., les poteries réalisées par les Égyptiens se distinguent par leur finesse et par leurs décors tracés à la corde. Les pièces peintes du IV^e millénaire sont décorées de motifs géométriques ou animaliers peints sur fonds rouge, brun et jaune pâle. L'Égypte des pharaons est célèbre pour ses faïences; les premières poteries siliceuses (à base de quartz) furent réalisées vers 2000 av. J.-C. Les artisans égyptiens fabriquaient aussi des

²⁰⁷ Selon les antiquaires du Petit Marché

²⁰⁸ Je préférerais le terme « céramique » mot emprunté au XIX^e siècle au grec Κεραμικος « d'argile » qui signifie matériau manufacturé obtenu en modelant puis en cuisant une pâte argileuse alors que la poterie est la technique pour faire les pots.

²⁰⁹ Aumassip G., 1993, p. 96

²¹⁰ Aumassip G., 1993, p. 95

²¹¹ Gado B., Maga A., Idé Oumarou A., 2000, p. 48

bijoux et des perles en faïence, des coupes, des scarabées et des petites figurines funéraires en céramique.

On a aussi souvent parlé des terres cuites de la culture Nok (Nigeria) remontant au premier millénaire avant J.C. de même que les céramiques d'Ifé au Nigeria qui datent du 13^e siècle après J.C. Le Mali représente un immense réservoir archéologique dont plus de 500 sites ont été répertoriés dans la zone lacustre. Il s'agit de buttes d'anciens habitats pour l'essentiel datés entre le 4^e et le 10^e siècle après J.C. Par exemple les fouilles archéologiques du tumulus de Kouga, daté autour de 950 après J.C. ont également mis à jours des poteries à engobe rouge et décors peints en blanc. Les céramiques anthropomorphes du delta intérieur du Niger ont été retrouvées sur de nombreux sites dont celui de Jenné-Jeno, classé au Patrimoine Mondial de l'UNESCO. « Les fouilles des McIntosh à Djénné-Djénno de février à juin 1977 furent les premières fouilles scientifiques qui amenèrent la découverte d'une statuette en terre cuite de cette civilisation dans son contexte stratigraphique »²¹² Sa mise en place a été datée à l'aide du 14C entre 1000 et 1300 après J.C.

Les poteries en extinction

Sur le territoire nigérien, des poteries datées entre le IV^e et le XII^e ont été trouvées sur le site d'Asinda-Sikka appartenant au système de sites de Bura situés aux abords du fleuve Niger entre la frontière malienne et béninoise « A l'intérieur du cirque d'Asinda-Sikka proprement dit il faut distinguer plusieurs types de sites: D'abord une nécropole. Puis des sites d'habitat à faible concentration de pierres ».²¹³ Dans les sites d'habitat ont été retrouvés des fragments de vases à décors externes. Dans la nécropole des urnes ou jarres funéraires anthropomorphes surmontées soit de têtes de personnages soit de statuettes complètes. Elles pouvaient atteindre 1,50 m de haut et étaient posées renversées sur le sol pour renfermer des squelettes humains. « Ces jarres-cercueils ou ces urnes funéraires anthropomorphes peuvent être considérées comme les effigies des morts ou leurs statuettes funéraires. 630 de ces poteries funéraires ont été mises à jour au cours de la fouille; elles sont de formes très variées. On dénombre 32 grandes jarres semi-ovoïdes, 200 terrines, marmites ou vases hémisphériques et 398 vases longiformes, cylindriques ou tubulaires, oblongs ou en forme d'amphores. »²¹⁴ Ces vases sont surmontés de statuettes de personnages ou de cavaliers, ou simplement d'une tête, le vase formant le corps. D'autres vases représentent un visage avec des yeux, un nez et une bouche. « La période d'utilisation se situerait (...) entre le 3^e et le 13^e siècle ap. J.-C.²¹⁵

Les perles en terre cuite finement ciselées du site de Yasaan (vers le village de Yakatala, près d'Ayorou) appartiennent aussi aux sites de Bura. Cette culture à fines perles se situe entre 640 et 1170 après J.C. De fines perles en terre cuite de même style ont été trouvées

²¹² De Grunne B., 1982, p. 8

²¹³ Gado B., 1993, p. 366

²¹⁴ Gado B., 1993, p. 368

²¹⁵ Gado B., 1993, p. 370

dans des sites du Mali orientale. Il faut entendre par là le Tilemsi, la vallée du Niger entre Gao et Asongo, la partie Oullimiden qui borde le fleuve et la portion est du Gourma.²¹⁶ Comme au Niger, ces perles ont été découvertes en surface, mais leur datation est plus ancienne puisque les plus vieilles appartiendraient à la période préhistorique du Chalcolithique.

Les poteries actuelles

Depuis le milieu du XXe siècle, les formes et les décors des poteries se sont largement transformés. On distingue de nos jours quatre foyers de production important : la région du fleuve, dans les villages de Saga, Boubon et Gothèye, la région de l'Ader, surtout autour de Tahoua, la région du Gober, dans les villages de Tarna et Djirataou, la zone du Damagaram en particulier à Miria.

Formes de poterie

En ce qui concerne les formes de ces poteries, on trouvait au début du XXe siècle des ustensiles de cuisine, comme des « réchaudes (*toukounia*) », des « jarres », des « gargoulettes » et des « gargouilles » pour l'écoulement des eaux de pluies, des « lampes à huiles » et des « plats à couscous »²¹⁷.

Plusieurs d'entre elles font désormais partie de la catégorie des arts en extinction. Les *toukounia* en haoussa et *gourcoussou* en songhay étaient des marmites rondes destinées à la préparation des repas, mais elles sont de moins en moins utilisées avec la concurrence des marmites en aluminium. Les couscoussiers appelés en langue haoussa *madambatchi* et *hanfi* chez les Songhay sont des pots demi-sphériques parfois à deux hanches, perforés dans le fond pour la préparation du couscous de mil ; ils sont de nos jours remplacés par les ustensiles de cuisines en métal. Les lampes à huile en terre cuite ont été supplantées par les lampes à pétrole en métal importées du Nigeria. Les gargouilles des maisons en banco qu'on retrouve dans tout le Sahel sont aujourd'hui faites en tôle. Les *kasco* (en haoussa) vase-écuelle de 15 à 20 cm de diamètre servant à cuire des beignets et les *kasko-kaza*, abreuvoirs pour volaille sont relayés par des contenants en métal.

D'autres formes, par contre, continuent à être produites. C'est le cas des *kasko-n-touaré*²¹⁸, brûle-parfum, qui sont fabriqués aujourd'hui en particulier à Miria et sont utilisés par les femmes haoussa et kanouri. Chez les Zarma-Songhay les grandes jarres *koussou*, à col large, destinées à contenir l'eau sont également toujours appréciées par les gens de la zone. Les *karhi* sont de grandes jarres servant à contenir l'eau de boisson à col large et aplati, qui sont utilisées actuellement dans la zone du Damagaram. Une autre poterie, la *galgoloti*,

²¹⁶ Delarozière M.F., 1994, p. 50

²¹⁷ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

²¹⁸ H. Lothe (1950, p.511) parle d'un brûle-parfum « entièrement modelé à la main » et qui « comporte des ajourages dans le pied et dans le couvercle »

produite depuis la période coloniale chez les Haoussa est toujours répandue actuellement dans tout le sud du Niger. Ce vase en terre poreux servant à contenir et rafraîchir l'eau se présente soit avec un col étroit et élancé soit avec un double goulot et est toujours posé sur socle plat. Sa forme est d'importation européenne. Enfin les jouets reproduisant des éléments de la vie quotidienne en miniature sont utilisés et réalisés partout au Niger : pilon et mortier, marmite, bouilloire, lit, animaux, maison.

Les pots à eaux, *toulou* et *tallé*, toujours utilisés en zone haoussa ont une forme qui s'enchevêtre. En effet Urvoy (1955) et Anquetil (1979) décrivent le *toulou* comme un « vase à col étroit »²¹⁹ et présentent des figures qui le confirme, par contre, A. Adamou (2001) explique que le *toulou* est un « pot à col évasé servant au transport de l'eau »²²⁰ et que le *tallé* est un pot « à encolure élancée servant à conserver l'eau »²²¹. Selon De Plaen E, le *toulou* se trouve surtout à l'ouest du Pays Haoussa alors que le *tallé* est utilisé à l'Est de la localité de Kantché. Il est donc possible que le *toulou* se soit substitué au *tallé* à l'ouest du Pays Haoussa puisque sa fonction première de porter l'eau n'était plus utile avec l'avènement des seaux en plastique et en métal.

Dans le nord la poterie est beaucoup moins répandue et ce sont les femmes haoussa qui réalisent des poteries simples sans décors. Par contre les femmes touareg de l'Aïr font des poteries de fiançailles composées d'une carafe et d'une petite bassine pour la toilette. La carafe prend la forme d'un vase petit ovoïde à col évasé. Ces vases sont rares car ils ne sont plus réalisés que par les femmes de la zone d'Abarakan. Urvoy parle de ce vase de fiançailles qu'il a relevé à Tanout (Damergou) dans les années 50 et qui présente des décors différents inspirés des motifs dealebasse haoussa, alors que ceux de l'Aïr ont des motifs propres aux graphismes touareg.

Décors

A propos du décor, Urvoy en 1955, précise que « dans toute l'aire djerma, on trouve le même modèle et celui-là seulement. Poterie grossière, généralement rougeâtre, décor noir et blanc, ces deux couleurs obtenues avec des latérites superficielles (très ferrugineuse) pilées, l'autre avec de l'argile blanc. »²²² Actuellement on trouve les mêmes couleurs de décors, mais la variété des motifs s'est diversifié et se répand souvent sur l'ensemble de la poterie même chez les imposantes *koussou*.

Chez les Haoussa, Y. Urvoy, en 1955, présente quatre styles de décors qu'il appelle « école », les écoles de Keita, de Bouza, de l'Ader Est et Sud, du Damergou. L'école de Keita au décor noir, avec parfois du blanc sur l'ensemble de la poterie est de nos jours assez rare, par contre les motifs de l'école de l'Ader qui présente les mêmes décors que ceux de Keita, mais

²¹⁹ Urvoy Y., 1955, p.55

²²⁰ Adamou A., 2001, p.67

²²¹ Adamou A., 2001, p.67

²²² Urvoy Y., 1955, p.53

uniquement sur le haut de la poterie, sont toujours réalisés, mais ont été simplifiés. Les motifs de l'école de Bouza, aux décors noirs autour du col et soulignant les anses semble avoir laissé la place aux décors à traits de l'école de l'Ader.

Les innovations Miria

Actuellement, il existe dans le Damagaram, en particulier à Miria, une grande diversité de nouvelles formes et de décors récents.

De nombreuses poteries réalisées dans la zone de Miria, souvent de couleur noire, ont un style propre. Ce style est né entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 aux contacts des colons. Il reprend des formes occidentales telles que des cendriers, des bougeoirs, des plats, et des coupes.

Plus récemment, des nouvelles formes de vases peints à l'acrylique automobile et à fonction décorative sont apparues à Miria, suite à la présence dans la ville d'une volontaire japonaise **Tomaki Okomaro** qui mit en place un atelier de poterie en 1998. Suite à son séjour, les potières de Miria ont commencé à réaliser de petites arabesques et toutes sortes de décorations plus élaborées sur les pots²²³. De plus l'influence de **Seidou Moumouni Maiga**, potier formé en Corée et travaillant au village artisanal de Wadata est également visible sur ces pots. En effet il a formé certaines potières lors d'un atelier de la NIGETECH à Miria en 2001. Néanmoins, il existe au Musée du Quai Branly un vase peint doré récolté en 1937 à Kano dont la forme n'est pas éloignée de celle des vases de Miria. Il semble donc qu'il y a eut diverses influences qui ont participé aux nombreuses innovations de la production céramique de cette ville.

Au niveau du décor peint à l'acrylique, le vase de Kano de 1937 est peint en doré à l'aide de peinture industrielle. Il semble donc que l'idée de peindre les poteries avec de l'acrylique soit née chez les artisans haoussa du Nigeria. Au Niger, il est dit que c'est à Miria qu'on a commencé à peindre à l'acrylique et que cela remonte à dix ou quinze ans. L'idée aurait circulée grâce aux commerçants qui ont commencé à peindre eux-mêmes, en reproduisant ce qu'ils avaient vu au Nigeria. Actuellement d'autres formes peintes sont nées ou ont été reprises des formes plus anciennes comme les brûle-parfums. Des coupes ornées d'un ballon de foot faites pour la coupe d'Afrique de 2002 et des jouets colorés ou encore des reproductions miniatures de mosquées libyennes font également partie de cette gamme de poterie. Tous ces nouveaux genres d'objets ont un rôle purement décoratif.

²²³ De Plaen E., 2006, p. 54

8. Les objets de sparterie²²⁴

On peut dire que la sparterie est un des plus vieux métiers du monde, sinon le plus vieux. En tout cas, elle a sans doute été le premier moyen par lequel l'homme a commencé à fabriquer des objets de conservation alimentaire, des objets de protection contre la pluie, le soleil et même le froid. Par elle, il s'est procuré et se procure toujours des coiffures, des nattes, des maisons entre autres. Dans tout le continent, la sparterie est encore un métier dont les produits sont utilitaires et dans de nombreux domaines : habitation, chasse (à pièges tressés), pêche (à nasses), agriculture (conservation de récoltes), religion (fabrication de certains masques) etc... « La vannerie a été diffusée depuis l'antiquité en Afrique à partir de l'Egypte et de la Somalie. Son âge précède sans doute l'âge de la pierre. »²²⁵

En Afrique, les matières premières utilisées en sparterie varient selon les zones. Par exemple en Afrique centrale on utilise beaucoup le raphia ; au Burkina on utilise, à l'Ouest des rôniers et du raphia, et au centre des roseaux et des tiges de mil. Au Niger, les sparteries sont faites le plus souvent avec des feuilles de palmiers doum *kaba* (en Haoussa), *tagheit* (en Tamasheq) au Nord comme au Sud, ou avec des feuilles de rôniers nains à l'Est et en pailles pour certaines productions dans la région de Niamey et du Damergou. Certains arbustes et racines (acacia et euphorbe) interviennent pour la confection de cordes.

Chez tous les peuples du Niger, les hommes et surtout les femmes pratiquent la sparterie, mais « jusqu'au début de ce siècle, il semble que le pays Haoussa ait été un important producteur apprécié sur les grands marchés de Kano, Zinder ou Kantché. Plusieurs chroniques et récits attestent de la présence de vanniers réputés dans les villages de Dogo, Dan Kiéni et Kassama. »²²⁶

En 1925, le Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger liste les différents objets en sparterie produits dans la colonie nigérienne : « la vannerie locale utilise les feuilles de palmiers “doum” pour la confection de nattes, de paniers, de corbeilles, de couffins (bérêts) qui servent au transport des denrées et à l'emballage de certaines marchandises »²²⁷, des « “marateï” en fibre de palmier doum sorte de support servant à suspendre les calebasses ou les gargoulettes »²²⁸, des « Faifai (couverture de calabasse en fibre

²²⁴ Je préfère le terme sparterie, « ouvrage en fibres végétales » au terme plus communément utilisé de vannerie qui sert normalement à définir les objets en osier.

²²⁵ Coulibaly A.S., 1979, p.33

²²⁶ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.41

²²⁷ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

²²⁸ Gouvernement Général de l'AOF, territoire du Niger, *Etat n°3 des objets envoyés pour le pavillon de l'A.O.F. et à retourner à Zinder*, 3 p., Archives Nationales du Niger, dossier exposition colonial de Marseille (1922)

de palmier doum)»²²⁹ et « des chapeaux d'hommes, de forme conique, à bord large ou étroit » parfois ornés de bandes de couleurs jaunes, rouges, noires et vertes. Enfin « sur les rives du fleuve le chanvre de Quinée ou “dâ” »²³⁰ servait à fabriquer des cordes et des filets. Actuellement tous ces types de produits sont encore confectionnés et c'est surtout le décor qui s'est transformé ces dernières décennies.

Les techniques et formes de sparterie

Il y a trois types de techniques de tissage permettant de produire des objets différents : le tressage, la sparterie spiralée, la sparterie à brins liés et cordés que Urvoy appelle « le type nattes »²³¹, « le type roulé », et le « le type store ». Les deux premières techniques sont pratiquées par toutes les femmes du Niger alors que la troisième est particulière à des peuples et des zones bien définies.

La technique de « type nattes »

Cette technique est réalisée à l'aide de bandes souples tressées. Les femmes l'utilisent surtout pour réaliser les nattes en palme de doum ou de rônier, ainsi que des objets particuliers comme les porte-récipients. Les hommes les utilisent aussi pour le simple tressage des cordes.

Il existe plusieurs formes de nattes : rectangulaire, ovale ou ronde. Elles sont aussi de tailles variables selon leur fonction : les nattes de tente sont les plus grandes, elles sont de formes ovales ou rectangulaires très allongées, les nattes plus petites et de formes rectangulaires ou rondes servent à la prière ou au repos.

Les sandales de type *slisléplatine* en feuille de palmier doum étant une forme simplifiée de *balka* en cuir sont réalisées à l'aide de cette technique de tressage. Ces sandales étaient portées selon H. Lhote par les sédentaires de l'Aïr « dans les petits villages de l'intérieur »²³². Selon lui « cette sandale était autrefois en usage en Haute Egypte »²³³. Ces chaussures ont quasiment disparu au Niger.

Les cordes « servent à puiser l'eau, à relier entre eux les chameaux des caravanes, à arrimer les charges sur les bêtes, à attacher et entraver les animaux »²³⁴. Elles sont aussi utilisées comme muselières pour le bétail ou comme attaches pour le mobilier et l'habitat. De plus toutes sortes de sacs et de sachets sont confectionnées à base de ces cordes pour contenir des aliments (date, céréales, pain de sel...). Les couffins tressés par les hommes servent au

²²⁹ Gouvernement Général de l'AOF, territoire du Niger, *Etat n°3 des objets envoyés pour le pavillon de l'A.O.F. et à retourner à Zinder*, 3 p., Archives Nationales du Niger, dossier exposition coloniale de Marseille (1922)

²³⁰ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

²³¹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.48

²³² Lhote H., 1950, p. 522

²³³ Lhote H., 1950, p. 522

²³⁴ Adamou A., 2001, p.60

transport des marchandises et aux récoltes. Ils sont toujours très utilisés. Les filets sont toujours produits par les Sorko, pêcheurs de la zone du fleuve.

Quant aux porte-récipients, ils sont de moins en moins confectionnés aujourd'hui, car les gens ont souvent des tables chez eux pour poser les plats. Ils sont parfois encore utilisés pour la décoration de la case de la jeune mariée chez les Zarma-Songhay.

La technique de « type roulé »

Cette technique emploie de minces fibres entourant un brin de grosses fibres de palmes ou de graminées et cousues en spirale. Elle est utilisée en particulier pour la confection de dessus de plat, mais aussi pour les corbeilles, les chapeaux et les gourdes.

Les dessus de plat (*fey-fey* en Haoussa, *afaka* en Tamasheq, et *toudi-toudi* ou *fendou* en Zarma-Songhay) sont en forme de cercle souvent très colorés. « A l'origine, utilisés par les femmes peuls pour protéger leurs calebasses pleines de lait »²³⁵ ils servent aujourd'hui de couvercle également aux autres récipients (plats en bois, en émail, en inox...) ainsi qu'aux pots à eau.

Il existe encore aujourd'hui une grande variété de corbeilles de forme ronde pour la plupart, certaines pouvant être ovales, avec ou sans couvercle. Elles servent « à recevoir les menus objets, les épices ou la cola »²³⁶. Bien que les corbeilles soient réalisées un peu partout au Niger, les lieux de grosses productions sont à l'Est : Miria, Gouré, Diffa et dans la zone du fleuve : Tillabéry et Baléyara.

Il y a aussi des chapeaux de paille à fond gonflé et à bord plus ou moins large portés par les paysans du Sud Niger et les « chapeaux peul » d'aspect conique et à bord large ou étroit utilisés par les éleveurs peul. En 1925, le chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger décrit un de ces « chapeaux peul »²³⁷. Urvoy en présente aussi un²³⁸ sur une photo reproduisant un garde de cercle paré de cette coiffe qu'il décrit comme décorée « presque toujours (...) de bandes de cuir »²³⁹. En 1976, T. Newman en présente un orné de bandes de cuir aux décors grattés dans son ouvrage, *L'art et l'artisanat africain contemporain*, qu'elle dit être « porté par les Hosas, Fulanis et les Touareg »²⁴⁰. Ces chapeaux utilisés aujourd'hui exclusivement par les Peul sont de confection burkinabèe d'où le nom de « chapeau Mossi » employé par Urvoy en 1955. Ils sont décorés au Burkina Faso de lanières de cuir rouges et noires typiques de Saponé. Les plumes d'autruche sont rajoutées par les Peul et dans la région de Tchintabaraden ces chapeaux sont décorés de fils de laine colorée.

²³⁵ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.50

²³⁶ Adamou A., 2001, p.60

²³⁷ Chef de cabinet du bureau de l'administration générale du Niger, 3 avril 1925 – *Industries et Arts indigènes locaux*, Archives Nationales de Niamey, dossier colonie du Niger : participation du Niger à l'exposition des arts décoratifs de Paris en 1925

²³⁸ Urvoy Y., 1955, p.23, fig. 14

²³⁹ Urvoy Y., 1955, p. 64

²⁴⁰ Newman T., 1976, p. 162

Dans le nord, les femmes touareg et toubou réalisent aussi des gourdes en feuilles de palmiers, parfois recouvertes de cuir, utilisées pour des liquides divers (beurre de vache, lait, boule...). Chez les Touareg était aussi réalisé dans la même technique, le panier à thé complètement recouvert de cuir mais qui est un objet de nos jours très rare.

La technique de « type store »

Cette dernière technique est réalisée par les femmes touareg (bella), peul, zarma-songhay et kanouri. Elle est réalisée à l'aide de tiges de graminées reliées par des fils entrecroisés de lanières. Cette technique sert à réaliser des nattes particulières et les tamis et filtres qui sont destinés à filtrer le sable dans la chambre.

Chez les Touareg et les Peul, il existe des nattes tressées en graminées, *asafo*, entrecroisées de fil de cuir. Ces petites nattes sont posées sur le lit touareg ou sédentaire pour l'assouplir et les plus grandes servent à entourer les tentes. Dans la zone de l'Azaouagh, les femmes touareg réalisent aussi de grandes nattes, appelées *assaber* ou *chetel*, en brins de graminées finement cordés.

Les *Kassari* du village Tellé (zone de Gouré, Damagaram) réalisés par les femmes kanouri sont des « stores » en fine tige de graminées. Ces nattes, nous disent Etienne-Nugue et Saley, étaient « déjà connues sur les marchés de Kano, Zinder, et Gouré, avant le rattachement du Koutous et de sa capitale Kellé au Damagaram. »²⁴¹ Les tiges de graminées sont posées les unes à côtés des autres et maintenues par des lanières d'écorce d'acacia, et sont décorées de personnages, animaux et croisillons en fils noirs et rouges, de cuir, de fibre ou de laine. Les *Kassari* sont installées aux portes d'entrée des maisons ou en décoration sur les murs.

Enfin des nattes cordées en tiges de *diri* (*dima*) sont faites « dans les régions de Say et Dessa et vendues tout le long du fleuve »²⁴²

Les décors

Le décor est en général particulier à chaque zone et plus spécifiquement à des villages. Avec l'arrivée sur les marchés nigériens des teintures industrielles, les mêmes utilisées que pour le textile et lesalebasses, de nouveaux décors sont apparus ces dernières décennies.

Des nouveautés dans les dessus de plats originaux des Peul

En 1955, Urvoy précise que les seuls objets de sparterie peul sont les couvercles dealebasses fabriqués par les femmes peul de la vallée du Niger, en aval de Niamey²⁴³. Pour illustrer son propos, Urvoy présente un dessus de plat au « décor brun-noir et rouge sur fond

²⁴¹ Etienne Nugue J, Saley M., 1987, pp. 48-49

²⁴² Adamou A., 2001, p. 59

²⁴³ Urvoy Y., 1955, p.24

paille naturel. »²⁴⁴ Puis il explique que ces dessus de plats « sont également imités un peu partout, mais plus grossièrement. A Filingué, par exemple, les femmes bouzou les copient mais en y introduisant en outre une troisième couleur, le vert, obtenu avec des produits chimiques européens. »²⁴⁵ Actuellement les décors peul de couleur rouge, noire et écru sont toujours réalisés en particulier vers Baléyara et Filingué, ainsi qu'à Saponé au Burkina Faso mais dans la majorité des cas ce type de décors est souvent agrémenté de couleurs industrielles jaune et verte. En effet, les Peul réalisent des dessus de plat dont la partie auparavant laissée naturelle est maintenant teinte en jaune avec des ajouts de vert, notamment dans la zone du Damagaram.

Les femmes de Diffa et N'guigmi ont repris ce modèle pour orner leur importante production de corbeilles et de dessus de plats décorés de bandes rouges terre, noires et vertes en teintures industrielles et parfois agrémentés de bandes de cuir.

Les Wodabé font encore une fois preuve de leur originalité en réalisant des dessus de plat qui leurs sont propres, ornés de décorations réalisées avec de la laine colorée, et également des fils argentés, etc...

Les « nattes de Madaoua » et les « nattes d'In Gall », échange de décor.

Le décor des « nattes de Madaoua », citées pour la première fois en 1931, dans la liste pour l'Exposition Nationale du Travail a lui aussi évolué. En 1955, Urvoy précise qu'à Madaoua seulement, on faisait des nattes décorées. On tressait une bande avec des lanières de doum colorées en noir, rouge et d'autres laissées écrues. Le décor obtenu était une combinaison de petits damiers et de chevrons²⁴⁶. Les couleurs utilisées étaient naturelles : le rouge était obtenu avec des tiges de sorgho et le noir était fait à base de boue et de gousses pourries d'acacia.

Urvoy évoque également les « nattes d'In Gall » : « En Aïr, on fabrique enfin des nattes de technique analogue mais très fines (...). Les lanières n'ont que 2 à 3mm de large et ont été longuement travaillées pour les amincir et les assouplir. Enfin elles sont toutes de couleurs européennes (violet, vert, brun, rouge, etc..). Le décor, obtenu sans dessins d'ensemble, vaut surtout par le jeu des couleurs. »²⁴⁷ Ces nattes, rondes ou rectangulaires, reconnaissables à leurs bandes alternées de rouge magenta, vert, jaune et noir aujourd'hui ornés de motifs à chevrons de couleur noire, rouge et jaune, sont appelées les « nattes d'In Gall » car réalisées spécifiquement dans cette ville du Niger septentrional.

De nos jours à Madaoua, c'est ce type de nattes, qui est fabriqué en masses par les femmes touareg (bella) de la zone qui ont profité de la renommée de la ville de Madaoua en matière de nattes pour vendre leur production sur le bord du goudron et aux marchés de

²⁴⁴ Urvoy Y., 1955, p.24

²⁴⁵ Urvoy Y., 1955, p.63

²⁴⁶ Urvoy Y., 1955, p.62

²⁴⁷ Urvoy Y., 1955, p.62

Madaoua et de Toumfaï (l'un des plus grands marchés du Niger). Les femmes de Madaoua, influencées par leur consoeurs bella utilisent des teintures industrielles pour la confection de grandes nattes solides et décorées de chevrons de teintes variées.

En ce qui concerne les corbeilles, Urvoy précise qu'il en a vues dans la « même technique que les nattes communes »²⁴⁸ de Madaoua, c'est-à-dire alternées de bandes de couleur noir, rouge et écrue. Actuellement ce type de corbeille est peu produit dans cette zone et c'est surtout à Miria et à Zinder qu'on trouve des corbeilles colorées avec des teintures industrielles rouges, vertes, jaunes et noires.

Décors du fleuve et touareg entre extinction et nouveauté

Dans la zone du fleuve, les nattes les plus riches en coloris et en décoration sont les nattes wogo des Iles de Tillabéry et d'Ayorou ornant les tentes des jeunes mariés, appelées *tari kyaré*. Elles sont de confection ancienne et réalisées dans les tons ocres (obtenue avec de la terre) et rouge sorgho. « L'usage de ces tentes a pratiquement disparu aujourd'hui, mais les nouvelles mariées décochent toujours l'intérieur de leur chambre avec ces nattes tendues sur les murs de banco et posées en rideau de lit.»²⁴⁹

Actuellement, les nattes de la zone du fleuve les plus répandues sont blanches (*tangara koireye*) ou à motif croisé d'une seule couleur (*biri-biria*) ou plusieurs couleurs (*souroundou* = mélange²⁵⁰ réalisées aussi à l'aide de pigments chimiques. Celles confectionnées à Say (Sud de Niamey) sont réputées pour leur finesse et leurs motifs contrastés.

Chez les Touareg, il existe des nattes de confection anciennes brodées dans la zone de l'Azaouagh. Ces grandes nattes appelées *Assaber* ou *Chetel* sont souples car en brin de graminées finement cordées. Les motifs géométriques sont faits de fines lanières de cuir teint (rouge, noir, vert). Ces nattes sont de plus en plus rares et « le modèle le plus précieux dit *miski* est aujourd'hui introuvable ou très cher »²⁵¹

Actuellement les produits de sparterie réalisés par les femmes touareg sont laissés bruts avec parfois des petits décors de chevrons roses, verts ou noirs réalisés à l'aide des teintures industrielles.

La particularité des sparteries Toubou et Kanouri

La sparterie est certainement avec la bijouterie, la forme artisanale la plus répandue chez les Toubou et les Kanouri. Les femmes réalisent avec les folioles de palmiers dattiers diverses formes de petites corbeilles pour la commercialisation des dattes²⁵². Les femmes

²⁴⁸ Urvoy Y., 1955, p.62

²⁴⁹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.48

²⁵⁰ Adamou A., 2001, p.59

²⁵¹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.50

²⁵² Les dattes réputées pour être les meilleures du Niger sont celles du Kavar

toubou produisent aussi des gourdes à eau et à lait et des dessus de plat. Ces sparteries sont laissées brutes et ornées de fines bandes de cuir. Cette technique réalisée également par les femmes touareg dans la confection des nattes et des gourdes est certainement une technique ancienne. A Bilma, lieu de commercialisation des dattes du Kavar, un groupement de femmes décore ces petites corbeilles non pas avec du cuir mais avec des fils de laine.

Nouveaux matériaux, nouvelle sparterie

Depuis plusieurs décennies, avec l'émergence des objets en plastiques dans les années 50²⁵³ en Europe, de nombreux éléments en plastique sont utilisés pour créer de nouveaux produits africains. Par exemple, la bouilloire en plastique fabriquée industriellement en Côte d'Ivoire et au Nigeria dont la forme a été reprise des bouilloires en métal des anglais, ou encore les nattes en plastiques fabriquées en Côte d'Ivoire qui font largement concurrence aux nattes en matériaux naturels, car elles sont beaucoup plus solides et possèdent des colories et des motifs plus variés.

Partout dans le sud du Niger, on tresse des dessus de calebasses en fil plastique venus du Nigeria. De même, les chaises en fer dont le siège est tissé avec ces fils de plastique, sont réalisées un peu partout dans les villes du sud nigérien. A Agadez, les femmes du quartier de Toudou réalisent des sacs en tissant ces fils plastiques. L'utilisation de ce nouveau matériau dans le domaine du tissage est, semble-t-il, une pratique originaire des pays côtiers. En effet, les chaises de fer et les sacs tissés sont des productions très répandues au Bénin. Les fils plastiques récupérés sur les sacs de riz servent également, dans le nord comme dans le sud Niger, à réaliser des décorations brodées sur les produits en cuir.

9. Les objets en cuir

Le travail du cuir a beau être ancien, il ne saurait être plus reculé que le néolithique. Les centres du développement de la civilisation de cette époque se situant en Afrique du Nord, en Afrique de l'Est et au Sahara dont la végétation n'était pas, alors, des moins abondantes, il est probable que l'utilisation de la peau comme vêtements, chaussures et sacs entre autres, soit partie de ces régions qui auraient fait des échanges entre elles.

Puis la technique a évolué et s'est répandue avec l'immigration de ces populations sur le continent. « Les euro-asiatiques venus en Afrique du Nord ont dû l'adapter à leur style de vie, et leur apport n'est pas négligeable surtout pour ceux des Africains qui sont devenus des nomades²⁵⁴.

²⁵³ En 1953, le chimiste allemand Karl Ziegler réussit la synthèse du polyéthylène ; un an plus tard, le chimiste italien Giulio Natta mit au point le polypropène. Les deux scientifiques partagèrent, en 1963, le prix Nobel de chimie pour leurs travaux sur les polymères. Le polyéthylène et le polypropène font partie des matières plastiques les plus importantes à l'heure actuelle. Aujourd'hui, une majorité de matériaux naturels est concurrencée par des équivalents synthétiques.

²⁵⁴ Coulibaly A.S., 1979, p. 40

En effet, le cuir est l'une des techniques les mieux maîtrisées par les artisans touareg et aussi par les Wodabé. Dans le sud nigérien, selon Urvoy « beaucoup de Haoussa ou de Djerma n'emploient que des objets (en cuir) touareg : sabres, poignards, portefeuilles de poitrine, etc... Pour les autres objets, ils suivent simplement les techniques et décors Touareg. »²⁵⁵. Nous verrons que cette idée reçue n'est pas si évidente en ce qui concerne les Haoussa.

Maroquinerie

Le cuir, matériau de prédilection des éleveurs nomades

Chez les Touareg, les objets en cuir sont en grande partie fabriqués par les femmes de la caste des forgerons. C'est aussi le cas pour la caste des *maalem* chez les Maure où l'homme est charpentier, forgeron parfois orfèvre et la femme tanne, décore, peint, tresse les cuirs, tisse la laine, et fabrique des nattes. Par contre chez les Toubou, ce sont les hommes artisans (*Azza*) qui travaillent le cuir, comme chez les peuples de culture sédentaire (Haoussa, Mossi, Fon,...). Chez les Wodabé, ce sont surtout les hommes qui réalisent des objets en cuir. Mais contrairement aux autres, il n'y a pas de castes et les femmes peuvent aussi travailler le cuir.

Les objets de la vie quotidienne

Il y a encore une trentaine d'années, le cuir était un matériau très utilisé pour la confection d'objets de la vie quotidienne chez les peuples nomades qui étaient dans leur grande majorité des éleveurs. Le cuir était donc facile d'accès pour eux. Aujourd'hui les Touareg sont dans leur majorité sédentarisés et dans l'Aïr, beaucoup cultivent des jardins surtout depuis les années 1940²⁵⁶, et ont abandonné l'élevage. La situation est à peu près la même chez les Toubou qui sont également presque tous sédentarisés dans les villages du massif de Termit et au Nord autour des villes de Agram, Kavar et Djado. Enfin les Wodabé commencent à se sédentariser depuis quelques années²⁵⁷. Par contre ils restent dans leur grande majorité des éleveurs de bovins.

Chez les nomades, le cuir servait auparavant à la confection de nombreux objets de la vie quotidienne : « les multiples cordes, tresses et liens, des plus grossiers pour le bétail aux plus raffinés pour les attaches et décors de tentes, les seaux à puiser et les outres *guerbas* en peau de chèvre, les barattes à lait (*assendou*), les sacs à grains qui épousent la forme même de la chèvre, en représentent quelques uns. »²⁵⁸ Les tapis de prières étaient aussi des peaux d'ovins non-épilées. Les Touareg utilisaient aussi du cuir pour faire des porte-récipients alors

²⁵⁵ Urvoy Y., 1955, p.65

²⁵⁶ Selon Bernus E. (1981, p.374-375), la révolte de 1917-1918 provoquant la ruine des troupeaux obligea les gens à une reconversion dans l'agriculture, puis à partir de 1941, de nombreux jardins furent créés et en 1973 la totalité de la superficie cultivée en Aïr dépassée les 1000ha

²⁵⁷ Par exemple, le village wodabé de Foudouk dans l'Ighazer (sud d'Agadez) a été créé en l'an 2000, avec son école.

²⁵⁸ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.237

que les gens du sud en réalisaient comme on l'a vu, en sparterie. Les gourdes à lait ou à eau en sparterie étaient aussi recouvertes de cuir pour les rendre plus belles et plus étanches.

Actuellement, les cordes sont toujours en cuir mais aussi tressées à l'aide de fils récupérés sur les sacs de riz en plastique, les *guerba*, également utilisées par les Maure sont de plus en plus des bidons d'essence entourés de toile de jute que l'on mouille pour garder l'eau fraîche, les seaux à puiser sont aujourd'hui presque automatiquement remplacés par des puisettes en caoutchouc ou en plastique étanche et les sacs à grains sont de plus en plus des sacs de riz tissés en plastique. Les tapis de prières sont remplacés par les tapis synthétiques importés de Libye décorés de symboles musulmans (comme la Kaaba de la Mecque). Par contre les gourdes à lait sont toujours utilisées mais elles sont de moins en moins recouvertes de cuir pour n'être ornées que de franges de cuir autour du goulot à la manière des Toubou.

Objets en cuir, objets d'apparat chez les Touareg

Les forgerons touareg continuent à utiliser le cuir pour réaliser les objets de prestige et d'apparat, en particulier les harnachements de chameaux et l'armement. Leurs femmes l'utilisent, quant à elles pour confectionner des sacs et des coussins, toujours en vogue lors des fêtes. Actuellement de nombreuses agadésiennes réalisent les mêmes types d'objets en cuir que les femmes Kel Aïr.

Le cuir de luxe utilisé pour orner bon nombre de ces objets est le « cuir vert de Kano » que les Touareg appellent *amazer*. « Ce vert émeraude assez vif est une préparation à base d'oxyde de fer, de natrons, de poils de chèvre et d'huile d'arachide, à laquelle on ajoute de sulfate de cuivre en poudre. »²⁵⁹

La selle de chameau, *tamazak* ou *terik* est toujours réalisée par les forgerons spécialisés dans la sellerie à Tahoua et surtout à Agadez. Selon Anquetil, « les meilleurs selliers sont les forgerons de l'Aïr établis dans la région d'Agadès. C'est pourquoi les selles d'Agadès sont les plus renommées. »²⁶⁰ Ces selles sont en bois léger gainé de cuir : le dossier et la croix sont faits de plusieurs montants de bois d'euphorbe, facile à travailler. On recherche un petit arbre le plus vieux possible pour y tailler ces montants, qui sont ensuite rembourrés de fourrure (chèvre) ; des bandes de cuir de vaches (ou de chèvres) gagnent le tout²⁶¹. Anquetil précise que « dans la région de Tahoua, ces selles sont recouvertes de peaux de guépard. »²⁶² Actuellement les guépards n'existant plus dans cette zone, les selles sont réalisées sur le même modèle que celles d'Agadez. Les selles de chameaux sont fabriquées par de nombreux peuples sahariens comme les Maure qui l'appellent *rahla*.

Il existe une multitude de petits sacs (*tassoufrat*) non décorés prenant la forme de l'animal pour conserver les aliments comme la farine ou le thé, mais les sacs d'apparat sont

²⁵⁹ Anquetil J., 1979, p.90

²⁶⁰ Anquetil J., 1979, p.92

²⁶¹ Anquetil J., 1979, p.92

²⁶² Anquetil J., 1979, p.92

eux très décorés. L'*abaoune* fait certainement partie des objets les plus décorés dans l'art du cuir touareg. C'est un sac de voyage servant à contenir les habits du voyageur. « C'est un long sac, à ouverture munie de lacet. Le décor ordinaire est constitué de motifs colorés. Le modèle plus riche dispose d'ornement latéral en cuir et en lanières qui font bonne impression lorsque le sac se trouve suspendu sous la selle au flanc du chameau. »²⁶³ Ceux destinés aux femmes sont de forme rectangulaire à col étroit fermé avec un lacé coulissant et aussi très décorés. Ce type de sacs de voyages est aussi utilisé par les Maures qui le nomment *tassoufra*.

Le sac de forme évasé à ouverture qui se ferme avec un lacet coulissant, *achacoua* ou *takabout*, est destiné à conserver les vivres. « Garni de lanières, il appartient aux objets d'apparat accrochés à la selle »²⁶⁴. Il peut aussi servir de sac à effet féminin comme chez les Touaregs du Mali et chez les Maures qui nomment ce type de sac *tiziaten*.

Les coussins sont soit de type *issitfar*, coussin d'apparat de forme oblongue placé transversalement sur l'âne par dessus le bât s'empilant jusqu'à dix. Ces coussins sont une spécialité d'Agadez. L'*adafour*, coussin d'intérieur rond est utilisé sous la tente. Ces deux formes de coussins sont aussi produites par les Maures.

L'*albalai* ou *anafet* est un petit sac plat et rectangulaire porté en sautoir. « Il est composé d'un couvercle noir orné de cuir vert et de fils multicolores, coulissant le long de la cordelette (*Teleki*) attachée à une pochette. Cette dernière présente à plusieurs compartiments réservés au tabac à chiquer, au natron, à la monnaie, au miroir, au Khôl et frottoir (*Emarwed*), au fil, aiguille, épingle et poinçon. La pochette est elle-même ornée à sa racine par d'innombrables lanières. »²⁶⁵ Anquetil parle aussi de ces portefeuilles à glissière utilisés par les Maures qui les appellent *tgaodira*. L'*ettabu* est aussi un petit sac en forme de coffret en cuir rouge²⁶⁶ repoussé et à rabat. Il est porté en sautoir, parfois en bandoulière, pour transporter les versets du Coran. Ces petits sacs utilisés au départ par les marabouts sont de nos jours de plus en plus décorés d'appliques de cuir vert en forme de pendants triangulaires et sont ainsi destinés à une plus large partie de la population qui s'en sert comme sac à effets personnels.

Tous ses objets sont encore produits par les forgerons et maroquinières touaregs à part les boucliers en peau d'Oryx ou de girafe incisés et décorés d'appliques de cuir vert de Kano.

Objet en cuir, objets de parures chez les Wodabé

Les Wodabé fabriquent aussi de nombreux objets en cuir pour se parer.

²⁶³ Aboubacar A. , 2001, p. 42

²⁶⁴ Aboubacar A. , 2001, p. 42

²⁶⁵ Aboubacar A. , 2001, p. 39

²⁶⁶ Qui avec le temps devient marron

Les petits sacs en cuir, appelés *jikaré*, mot certainement repris du haoussa²⁶⁷ servent à transporter les effets personnels comme les petits miroirs et les boîtes à Khôl. T. Newman en présente un décorée de broderies, d'appliques et de fines lanières de cuir qui doit être une réalisation des Fulbé du Mali. Chez les Wodabé, ces petits sacs sont souvent décorés de cauris ou de perles. Ces sacs ne sont presque plus portés par les Wodabé qui préfèrent les sacs importés ou les petits sacs des Touareg. Carroll Bekwith présente en 1983 dans son ouvrage *Nomade du Niger* un petit sac rouge et noir en cuir repoussé qu'elle dit être porté par les hommes wodabé. Ce petit sac est une production touareg récente. Parfois le sac en cuir wodabé se transforme en porte-glace orné de laiton et de perles, véritable bijou pectoral, de même que les boîtes à khôl qui sont portées par les femmes comme clé de voile

Au Niger, les boîtes à khôl, *finarou*, sont une production spécifique aux Wodabé. Ces tubes en cuir à la base en forme de sphère servent à contenir le khôl. Ils sont agrémentés de perles, de cauris ou de fil de laiton. Les boîtes à khôl prennent ainsi la forme de véritables bijoux comme le prouve un exemplaire que j'ai pu voir à la coopérative des Wodabé de Niamey qui est une copie en cuir d'un pendentif kabyle en argent émaillé.

Les amulettes, fabrication des Touareg et des Peul

Bien qu'il y ait encore quelques temps les amulettes étaient portées par l'ensemble des peuples du Niger, elles sont aujourd'hui surtout appréciées par les Touareg et les Wodabé.

La plupart de ces amulettes ou gris-gris est faite en cuir avec à l'intérieur des « versets coraniques recopiés sur un papier par un marabout et enrobés dans une enveloppe par le forgeron. Selon les versets dont elle est composée, l'amulette sert à protéger contre les mauvais génies Djinnés présents partout, ou à guérir les maladies imputables à ces derniers, ou à l'air, à une pratique de sorcellerie, au mauvais œil, au sang, à la bile, à la mélancolie. Certaines amulettes sont faites pour combattre la stérilité, pour être aimé passionnément d'une femme, pour jouir de la sympathie générale, pour avoir l'aisance matérielle, pour se préserver de revers de la fortune, pour éviter la pauvreté ou la maladie, pour être gardé par les anges, pour être invulnérable au sabre et aux armes à feu, pour détenir la victoire. »²⁶⁸

Les amulettes en cuir des Touareg sont simples sans décors, le plus souvent de forme carrée ou rectangulaire, mais elles peuvent avoir des formes variées : ronde, barlongue, en croix...selon leur pouvoir. Elles sont de couleur rouge puis marron avec le temps. Les hommes portent ces gris-gris soit autour du cou ou à la ceinture, souvent assemblés en chapelet. Ils sont aussi accrochés au bras, soit sous forme de chapelet soit sous forme de large bracelet en cuir. Chez les Touareg comme chez les Peul, ces amulettes peuvent être combinées avec les petits sacs *ettabu*. « Dans ce cas ils porteront le nom de "tchérot tan inesleman" soit

²⁶⁷ Le mot « *jika* » veut dire en haoussa « bagage, sac », ce mot est utilisé pour désigner le sac du barbier (*jika Wanzamé*) ou la gibecière du chasseur (*jika Mahalba*).

²⁶⁸ Adamou A., 2001, p.40

le talisman du marabout»²⁶⁹. Les femmes touareg portent dans la majorité des cas des amulettes en métal ou en pierre comme les croix (d'Agadez, de Timia, de Zinder...) ou les tanfouk, et plus rarement des amulettes en cuir.

Les formes des gris-gris wodabé (*layadi*) sont aussi variées que chez les Touareg mais ils sont agrémentés de décors en laiton, de cauris, de verroteries multicolores et d'autres matériaux. Les hommes en portent enfilés en chapelet autour du cou, dans les cheveux, autour du bras, ou dans la lanière d'un sac alors que les femmes les mettent autour du cou ou au pied. Ces gris-gris prennent la forme de véritables bijoux et on ne sait plus vraiment s'il s'agit d'amulettes ou de bijoux. Mais finalement la différence est-elle envisageable pour les Wodabé qui portent de nombreuses amulettes ayant le pouvoir d'exacerber leur beauté. Afin de décorer aux mieux leurs objets en cuir, les Wodabé récupèrent également toutes sortes d'objets industriels qui vont des débris de miroirs aux éléments de plastiques fluo²⁷⁰.

Le cuir, production de l'échange entre peuples

Les maroquiniers et maroquinières du quartier Obitara d'Agadez, réalisent les *bata*, boîtes en peau de vache ou de chameau épilée moulées le plus souvent de forme ovoïdale ou ronde. Il semble que le centre de fabrication de ces boîtes ait toujours été Agadez (et le quartier Obitara, plus précisément). Néanmoins une production similaire mais plus simple existe à Tombouctou et H. Lothe n'écarter pas l'hypothèse d'une origine songhay²⁷¹ pendant que d'autres comme Anquetil²⁷² la considère comme une production d'origine haoussa. Les hommes et les femmes travaillent successivement : les hommes se chargent de la préparation des peaux et des moules en argiles, puis des moulages ; les femmes intervenant ensuite pour la décoration extérieure par réserve et la teinture²⁷³. Les *bata* sont appréciées dans le monde touareg et maghrébin, pour y mettre de l'encens et parfois de la poudre à maquillage.

Les bourses à tabac, *tchoutchouki* d'origine haoussa, encore produites à Zinder le sont aujourd'hui majoritairement en Aïr et à Agadez par les maroquinières touareg pour une clientèle essentiellement occidentale.

Les tapis ronds en damier de cuir sont une production qui est restée propre aux Haoussa. Ils étaient utilisés par les marabouts et les chefs et seraient des reproductions des tapis de la Mecque.

Chez les Touareg du Hoggar, un grand sac, décoré selon la méthode du grattage et d'applique de cuir vert, de forme rectangulaire s'appelle *Eljebira* ; au Niger un sac de forme trapézoïdale porte un nom à la sonorité très proche : *zabira*. Dans l'Aïr, le *zabira* est un sac d'apparat très décoré, agrémenté de lanières de cuir suspendues. Auparavant il était orné de

²⁶⁹ Gabus J., 1982, p.452

²⁷⁰ Delarozère, 1994, p. 173

²⁷¹ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.237

²⁷² Anquetil J., 1979, p. 55

²⁷³ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.235

cuir vert de Kano brodé et de lanières de cuir multicolores comme le prouve un exemplaire conservé au Musée du Quai Branly datant de 1934. Aujourd'hui ces *zabira* de l'Aïr sont ornés d'appliques de cuir vert de Kano, de fils de cuir ou de plastique blanc, de broderies en fil de coton et de passementeries brillantes. Chez les Peul et Touareg du Mali, ces sacs appelés *arreg* sont décorés d'appliques et de broderies depuis au moins la fin du XIXe siècle²⁷⁴ mais avec des couleurs différentes et, le sont encore ainsi aujourd'hui. Dans cette zone, d'autres *arreg* sont décorés selon la technique dessinée.

Chez les Haoussa²⁷⁵ ce sac existe également mais il n'a pas de lanières de cuir et possède un simple décor de cuir vert excisé. Dans la zone de Tahoua, le cuir vert excisé est remplacé par des appliques de cuir blanc et des broderies noires, rappelant un peu le décor des *arreg* maliens. Les Dogon utilisent aussi ce type de sacs sans aucun décor. Il semble que dans le Sahel ces sacs étaient utilisés par les guérisseurs pour ranger leur produits, chez les Touareg, il sert de sac de voyage dans lequel on peut ranger des effets personnels ou des cadeaux (pains de sucre, pièces d'étoffes), il s'accroche aussi à la selle.

Le petit sac destiné à contenir les versets du Coran, appelé *ettabu* chez les Touareg nigériens, également utilisé par les Maures qui le nomme *ettabouk*, s'appelle chez les Haoussa, *gafaka*. Chez les Maures comme chez les Haoussa, il prend la forme d'un petit sac à rabat à base arrondie. Alors que les sacs porte-coran étaient très sobres chez les Touareg et les Maures, le *gafaka* des Haoussa étaient ornés de broderie blanche et de cuir vert de Kano recouvrant toute la surface du sac.

Décors touareg.

En 1955 Urvoy comptabilise cinq techniques de décors de coussins et de sacs chez l'ensemble des Touareg, qui varient en fonction de la zone dans laquelle ces objets sont produits.

La « technique estampé » ou « cuir repoussé »

Il s'agit en fait de cuir repoussé. Urvoy précise à propos des petits sacs de poitrine (*albalai*) : « l'enveloppe de cuir noir, les rabats intérieurs de peau jaune et rouge portent un décor fin, à base de courbes (...) estampé assez fortement quelquefois ; par-dessus quelques lanières ou panneaux de cuir bleu, nus ou décorés, sont rapportés ou cousus »²⁷⁶. Actuellement les *albalai* sont réalisés en cuir vert incisé orné de broderies et depuis quelques années de passementerie. Les *ettabu* par contre sont toujours décorés de cuir repoussé de couleur rouge.

La « technique du grattage »

²⁷⁴ Un exemplaire conservé au Musée du Quai Branly a été récolté en 1892

²⁷⁵ Dans les années 1950, El Hadji Malanki de la région de Zinder était un grand spécialiste des sacs *Zabira*

²⁷⁶ Urvoy Y., 1955, p.16

Elle est réalisée en ciselant le cuir en particulier par les Ioulimmiden. Urvoy présente aussi un modèle de coussin en cuir gratté d'Agadez mais actuellement cette technique a été laissée de côté au profit des appliques de cuir et de la broderie. Chez les Ioulimmiden, le fond du coussin est presque toujours rouge avec des panneaux teints après coup en noir. Sur ce fond de deux tons, le décor est fait en incisant la surface, en damiers par exemple, et en grattant par place pour obtenir un décor clair.

Actuellement le décor gratté est assez rare, il accompagne parfois le décor brodé et à appliques. C'est le décor incisé qui est maintenant le plus fréquemment utilisé. Les *Kel Gress* l'utilisent en y ajoutant sous l'ouverture du tissu rouge. Il est possible que ce décor excisé soit d'origine haoussa puisque les anciens sacs *zabira* étaient ornés d'applique en cuir vert à décor excisé.

La « technique dessinée »

Cette technique présente un décor peint sur le cuir avec de la teinture. Ce décor est une particularité des Touareg du Fleuve et des Kel Gress. Pour les coussins oblongs ou ronds, le cuir lissé est teint en jaune. Le décor est simplement obtenu avec un dessin à l'encre noire. Cette technique est pratiquée de nos jours surtout par les Touareg du fleuve, mais le fond est jaune (fleurs et fruits de grenadier) et rouge (riz de mil bouilli, natron et eau) et les décors peints au pinceau sont de plus en plus vert émeraude. Cette technique vient certainement des Ifoghas qui la maîtrisent parfaitement, de même que les Maure.

Depuis quelques années, la « technique dessinée » est de plus en plus utilisée par les maroquinières agadésiennes, surtout dans la production pour touristes, mais de manière beaucoup moins réussie.

La « technique à appliques »

Cette technique faite de pièce de cuir (souvent vert) cousu est une spécificité des décors agadésiens et des Kel Aïr. « Sur un fond toujours bleu clair²⁷⁷, le décor (du coussin) est formé de bandelettes de cuir coloré, fixées seulement par un point de place en place et qui forment elles-mêmes entrelacées, des combinaisons décoratives.»²⁷⁸ Ces appliques étaient et sont souvent accompagnées de broderies de fil de couleur représentant presque toujours les mêmes motifs : cercles concentriques, sorte de cocarde de deux ou trois tons.

Actuellement le « bleu clair » ou plutôt le vert de Kano n'est plus utilisé pour les fonds, les maroquinières l'utilisent presque exclusivement comme appliques. Le fond est généralement teint en noir (oxyde de fer ou noir de fumée) et en rouge (riz de mil bouilli, natron et eau). De plus les appliques de cuir vert sont généralement incisées. Cette technique

²⁷⁷ Le « bleu clair » dont parle Urvoy est en fait le cuir vert de Kano

²⁷⁸ Urvoy Y., 1955, p.12

d'appiques est aussi très utilisée sur les sacs en particulier sur les *tassoufra*, leur fond est rouge ou jaune avec des appliques de cuir vert et des broderies.

La « technique brodée »

Ici, le coussin est décoré d'une broderie de fils de coton industriels colorés. « Il se ramène à la technique n°1 avec un tout autre parti pris décoratif. Le coussin long est entièrement de cuir bleu clair. Le décor est formé à chaque extrémité de quelques grandes cocardes brodées (généralement trois) (...) Ce type de coussin, connu en Aïr, est le plus répandu chez les Kel Gress. »²⁷⁹.

De nos jours, la broderie est réalisée, sur les coussins d'Agadez noirs et rouges, en combinaison avec leurs appliques vertes et sur les sacs décorés comme les *albalai* et les *eljebira* où les broderies à base d'orange et de bleu, répandues au temps d'Urvoy et d'Anquetil, sont remplacées par le noir et surtout le rouge.

De nouveaux matériaux pour le décor touareg

Depuis quelques décennies, chez les Kel Gress et les Ioulimmiden, les fils de laine multicolores sont aussi utilisés dans la décoration des sacs.

Depuis quelques années est apparu, chez les Kel Aïr et les Kel Gress, le « décor à Rivet ». Ce décor consiste à coudre des rivets dorés sur le cuir. Cette technique est utilisée sur les sacs en particulier sur les *albalai* et les *eljabira*. De plus les fils de cuir blanc teint à l'aide de riz blanc et de petit lait utilisé pour la broderie sont maintenant remplacés par des fils plastiques blancs récupérés sur les sacs de riz et parfois avec des fils en aluminium dorés.

Echange de décors

Alors que les Wodabé, réalisent sur leurs cuirs des décors qui leurs sont bien spécifiques, les Touareg et les Haoussa utilisent beaucoup, dans l'ornement, le « cuir vert de Kano ». Le *korno* en haoussa, ce cuir vert émeraude est fabriqué par des artisans haoussa en particulier à Kano, d'où son autre nom. Il est d'utilisation ancienne chez les Haoussa comme chez les Touareg.

Ce cuir est utilisé par les *Inaden* et les maroquiniers haoussa dans la décoration des sandales *balka*, sur les fourreaux d'épées et de poignards et sur les harnachements de chevaux et de chameaux.

En ce qui concerne le décor de la selle de chameau, *tamzak* ou *terik*, la face externe du troussequin porte « une composition de motifs géométriques invariables de bandelettes de cuir rouge et blanc et de rubans de métal blanc ou jaune gravés et ajourés, sur fond de cuir vert de

²⁷⁹ Urvoy Y., 1955, pp. 12-14

Kano. »²⁸⁰ Selon la description d'une selle de chameau réalisée par Urvoy en 1955, il semble que ce décor ait peu changé.

Le cuir rouge et le vert sont également utilisés pour la confection des selles de cheval *cirdi*, dont la forme reprend celle de la selle arabe. Les plus décorées sont réalisées par les maroquinières haoussa dans le Damagaram à Tessaoua et à Zinder. Elles sont confectionnées en cuir (moulé) épais souvent rouge. « La housse de selle (*Riga Cirdi ou Zagui Cirgi*) est chez les Haoussa, décorée de cuir vert de Kano incisé avec broderies de fils multicolores et le pommeau peut être orné de cuir jaune. Le reste de l'harnachement, c'est-à-dire le collier (*Dan Gaba*), les œillères (*Dan Gochi*), la bride (*Kal hazourou ou Ilgam*) et le pendentif portetalisman (*Dian Wouya*) est aussi orné de cuir vert de Kano et brodé de fil rouge et jaune. La bride est décorée de plaques triangulaires en cuir vert ornées pendant de chaque côté du cou de la monture. »²⁸¹ Les motifs sont des cercles concentriques et des triangles comme dans les broderies réalisées par les maroquinières touareg. Il peut aussi y avoir des appliques de cuir jaune.

Le fourreau d'épée est orné de la même manière chez les Touareg et chez les Haoussa qui le nomment *guidan takobi*. En touareg, nous n'avons pas trouvé le nom équivalent mais l'épée, comme on l'a vu, se dit *takouba*. Les fourreaux d'épée et de couteau (*guidan wouka*, en Haoussa), sont toujours décorés de cuir rouge et vert avec des appliques de métal. Actuellement les armes sont de moins en moins produites et portées par les Haoussa, contrairement aux Touareg qui portent encore des épées et des couteaux.

Tous ces objets produits ou décorés de la même manière par les Haoussa et les Touareg prouvent une influence artistique mutuelle. Cela a entraîné certains auteurs comme Y. Urvoy à penser que l'art touareg avait inspiré celui des Haoussa. Il est pourtant très difficile de savoir qui a influencé l'autre, mais ce qui est sûr c'est que les Touareg et les Haoussa se sont échangé leurs techniques et leurs motifs.

Cordonnerie

Au début du XXe siècle, les centres de cordonnerie étaient dans le Damagaram Zinder, dans le Gober, Maradi et Tessaoua, dans l'Ader, Konni, Madaoua, Illéla et Tahoua, dans le Zarmaganda, Filingué et Niamey ainsi que dans le nord à Agadez.

Actuellement, les grands centres de production de chaussures sont Maradi, Zinder, In Gall et Niamey.

Les chaussures en cuir de « l'ancienne génération »

²⁸⁰ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.234

²⁸¹ Adamou A., 2001, pp.34-35

Les chaussures de l'ancienne génération sont : les *takalmi-n-bantalé*, les *balka*, les babouches, et les *samaras*²⁸² de type ancien. Il y aussi les bottes de parade décorées de cuir vert de Kano portées par les cavaliers du Sud et d'Agadez.

Les bottes

Les bottes d'apparat étaient produites en particulier par les cordonniers haoussa. « De couleurs vives, elles se caractérisent par un décor de fines lanières brodées sur l'empeigne et toute la tige, composant de très beaux motifs géométriques. »²⁸³ Elles sont évoquées dans la liste de la Foire Internationale de Tamanrasset de 1931 « paires de bottes » (en provenance du Nigeria) et dans celle de l'Exposition Internationale du Travail en 1933 : « une paire de bottes » (faite par Mahaman à Niamey) ; « une paire de bottes brodées » (faite par Tanko à Tessaoua).

Dans les années 1950, El Hadji **Mamane Balarabe** originaire de Zinder et travaillant au Centre du Musée National du Niger était reconnu comme un grand spécialiste de ces bottes. Dans les années 1970, elles étaient encore produites au centre artisanal du Musée National du Niger avec des variantes prenant modèle sur les bottes de cheval européennes à semelle dure. Actuellement les artisans du musée n'en produisent que sur commande. Ces bottes sont encore utilisées dans les parures de cavaliers zarma et haoussa.

Les balka

La forme de la chaussure appelée *eratim* en tamasheq et *balka* en haoussa se caractérise par une large semelle plate et débordante ornée de deux bandes croisées en « V » dont l'extrémité sert à passer les orteils. Selon Lothe, ce serait le capitaine Lyon, en 1922, qui aurait parlé le premier de ces chaussures à propos des Touareg du Rhât²⁸⁴.

Jean Gabus présente dans son ouvrage *Bijoux du Sahara*, une paire de chaussures de ce type dessinée de façon stylisée autour de versets du Coran. Il explique : « En 1961, nous avons relevé des gravures de sandales sur des microdiorites, à 25 kilomètres d'Idelès (Hoggar) (...), puis en grand nombre sur un site néolithique à 5km d'Hirafos. Ces représentations nous donnent l'impression d'être la copie directe des sandales de chaque propriétaire posées par paire »²⁸⁵. Ce type de chaussures, vieille de plusieurs siècles, était portée jusqu'à la côte guinéenne par les anciens rois ashanti. De plus Lhote souligne la ressemblance que présente l'*eratim* avec les « nails » (en arabe classique) portées par les Egyptiens²⁸⁶.

²⁸² Mot qui désigne en Afrique une sorte de sandale à lanière qui passe autour du gros orteil

²⁸³ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.232

²⁸⁴ Capitaine Lyon in Lothe, 1950, p. 512

²⁸⁵ Gabus J., 1982, p.453

²⁸⁶ Lhote H., 1950, p. 529

Les *balka* de forme ancienne ont une semelle très large au talon pointu. Aujourd'hui la forme de la semelle de ces sandales a tendance à s'affiner et s'inspire des semelles des tongs de formes européennes en plastique produites au Nigeria. D'ailleurs, les tongs européennes n'ont-elles pas repris la forme des « naïl » ?

Dans le nord, la semelle est de couleur rouge ornée d'un liseré noir et les brides sont rouges décorées d'appliques de cuir vert et de petites boules en cuir vert de Kano constituées par de minuscules nœuds disposées en ligne ou en croix. A In Gall les cordonniers sont passés maîtres en la matière et ornent leurs *balka* de boules vertes sur la totalité des deux brides. Dans le sud, les cordonniers haoussa (notamment à Madaoua et Filingué) réalisent des *balka* brodées. La semelle est couverte de motifs brodés aux formes géométriques jaunes, rouges et noires, soulignées de traits noirs. Certaines à brides rouges appelées *akomalan* en tamasheq et *balka maï gachi* en haoussa conservent le poil de vache sur le dessus de la semelle. Elles sont aujourd'hui très rares.

De nos jours, les *balka* sont surtout appréciées des Touareg et des Peul car elles sont les chaussures les mieux adaptées aux sols sableux sahariens et sont pratiques pour monter à chameaux. Par contre, elles sont rarement portées par les Haoussa et les Zarma-Songhay qui leurs préfèrent les sandales *samara*.

Les *takalmi-n-bantalé*

Les *takalmi n bantalé* (en haoussa) ont une « forme assez particulière dont la semelle, prolongée en rectangle, se replie sur le dessus pour protéger les orteils (*tagliezez*) ; elles sont portées (et souvent fabriquées) par les Touaregs de la région de Tahoua²⁸⁷. En tamasheq, elles sont appelées *tagliezez*. Ces sandales, écrit Lhote, conviennent parfaitement à la steppe soudanaise. « En effet, si elle est moins large que l'ératim, c'est que le sol de la steppe, d'une façon générale, n'est pas aussi croulant que celui des régions désertiques puisqu'il présente souvent des surfaces argileuses ou rocailleuses. D'autre part, le bout du pied a besoin d'être protégé contre la végétation et l'insupportable cram-cram, et ce rôle est rempli par l'extrémité prolongée et rabattue de la semelle. Cette sandale est fabriquée par les Touareg eux-mêmes, mais les artisans-cordonniers des villes, à Tahoua, à Gao, à Tombouctou, à Goundam, etc... en fabriquent aussi, généralement bien soignées, dont l'empaigne est décorée par incisions au couteau. La semelle est en peau brute, simplement battue à la massue de bois. Le poil est conservé et le côté chair placé à l'extérieur. Comme pour les ifékilen²⁸⁸ les Touareg utilisent généralement la peau de bœuf, mais aussi celle d'antilope ou d'oryctérope. »²⁸⁹ Il semble que dans les années 1950, ces chaussures étaient encore très répandues « dans toute la zone de la steppe occupée par les Touareg et la Tagliezez est la sandale la plus communément portée

²⁸⁷ Etienne-Nugue J., Saley M., 1987, p.232

²⁸⁸ Sandale avec une lanière passant derrière le talon.

²⁸⁹ Lhote H., 1950, p. 526

dans les Ioullimiden, Kel Gress, Tenguéréguifs au Nord du Niger, et celles qui nomadisent dans la boucle. »²⁹⁰. De nos jours, ce type de chaussures tend à disparaître et se trouve parfois plus particulièrement dans la région de Tahoua.

Les babouches

Les babouches sont des chaussures dont la forme est d'origine arabe. Ces pantoufles de forme pointue étaient déjà produites par les cordonniers haoussa au Niger au début du XXe siècle, car à la Foire Internationale de Tamanrasset de 1931 sont présentées « une paire de babouches, (provenance du Nigeria) » et en 1933 à l'Exposition Nationale du Travail « une paire de babouches (Tessaoua, Amidou) ». De plus lors des expositions coloniales des années 1920, lorsqu'on évoque les chaussures on parle « de pantoufles brodées (travail Haoussa) »²⁹¹ qui sont certainement des babouches de cuir brodé. Ce type de chaussures déjà connu sous l'Antiquité²⁹², a probablement été introduit dans la zone nigérienne aux contacts de la Tripolitaine. Au début du XXe siècle elles étaient largement portées par les hommes et les femmes du Sud Niger, comme le montrent les photos présentes dans l'ouvrage d'Abadie (1927).

De nos jours, les El hadj nigériens se chaussent toujours de babouches en cuir simple ou richement décoré. Celles produites au Niger ont des semelles dures d'importation occidentale et sont le plus souvent noires unies ou marrons, ce qui leur donne un style européen rappelant les mocassins.

Les samaras

Dans sa description sur le Royaume du Gobir²⁹³, Léon l'Africain parle de sandales qui pourraient être les ancêtres des samaras: « Les gens sont généralement très civilisés. Il existe parmi eux de très nombreux tisserands de toile et surtout des cordonniers qui fabriquent des chaussures semblables à celles que portaient jadis les Romains. On exporte ces chaussures à Tombutu et à Gao. »²⁹⁴ On retrouve des sandales qui pourraient correspondre à cette description sur une gravure illustrant Camille Douls, explorateur français habillé à la manière des Maure Ouled delim (Sahara occidental) chez qui il séjourna pendant cinq mois à la fin du XIXe siècle. Les samaras de type ancien²⁹⁵ évoquent par leur forme les sandales de Camille

²⁹⁰ Lhote H., 1950, p. 526

²⁹¹ Gouvernement Général de l'AOF, territoire du Niger, *Etat n°3 des objets envoyés pour le pavillon de l'A.O.F. et à retourner à Zinder*, 3 p., Archives Nationales du Niger, dossier Exposition Nationale Coloniale de Marseille (1922)

²⁹² Les sculptures akkadiennes (Mésopotamie) montrent des babouches au bout retourné vers le haut, type de chaussure également porté en Perse.

²⁹³ Le Royaume du « Guber » dont parle Léon l'Africain est à environ 300 miles à l'Est du Royaume de Gao, c'est donc celui des Haoussa installés entre Madaoua et Tessaoua.

²⁹⁴ Jean Léon l'Africain, XVIe siècle (réédition 1980), T.2, p. 472

²⁹⁵ Adamou A., 2002, p. 36

Douls et celles portées par les zouaves et les tirailleurs sénégalais. En effets elles étaient composées d'une lanière de cuir logeant l'orteil et de deux brides de cuir.

Actuellement les samaras sont les types de chaussures les plus répandus chez les citadins du sud. Elles sont soit produites à la main par les cordonniers Haoussa en particulier à Zinder, Niamey, Madaoua et Maradi, soit produites industriellement au Nigeria. Le catalogue du Musée National du Niger (1977) présente des paires aux formes plus élaborées que les samaras de type ancien, et depuis le début des années 1990, il en existe une très grande variété : les « collections de chaussures samaras regorgent de modèles les plus variés avec brides agrémentées de trous (*Foudé foudé*) ou de rivets, de boucles, de coutures, de fils résistants multicolores et synthétiques (*Atta*), de tresses. Le spectre de couleurs s'est aussi élargi. Beaucoup de ces modèles sont dits “ *Batta*” ou “ *Disco*”. Certains ont des qualificatifs assez significatifs : *Maï table* (à bride plate et large), *Maï sarve sanda* (à bride recourbée), *Maï Yasha* (avec loge pour orteil), *Yacha kona* (à bride recourbée), *Maï kan Matchigi* (à décor en forme de tête de serpent), *Say tangara* (semblable aux nattes de Say), *Maï saka* (à bride tressée). »²⁹⁶ La grande majorité de ces samaras est agrémentée de décors au poinçon.

Les améliorations touchent aussi les chaussures occidentales réalisées par les artisans de Niamey en particulier pour les mocassins, chaussures parfois portées par les citadins. Il faut remarquer que toutes ces chaussures produites au Niger sont concurrencées par celles importées du Nigeria aux formes variées et en cuir synthétique pour la plupart.

10. Architecture et peinture murale

Architecture de banco

Dans les villes du Niger, la plupart des maisons sont en banco, comme dans toute la zone sahélienne. Ces maisons « possèdent une structure de base consistant en un parallélépipède de terre, avec un toit plat qui nécessite un renforcement en bois. »²⁹⁷ Elles sont de plein-pied et dépassent rarement les 3 mètres de haut, à part les maisons des plus riches qui peuvent s'élever jusqu'à 6 mètres de haut.

Une invention particulière au pays Haoussa qu'on ne retrouve nulle part ailleurs en Afrique est une voûte, appelée « voûte haoussa ». Pour remplacer les longues poutres en bois, de plus en plus rares, nécessaires à la construction des grandes pièces, les maçons haoussa ont construit des arcs en pisé plus ou moins brisés, qui divisent le plafond en caissons de plusieurs coupoles, décorées ensuite²⁹⁸.

Ce type d'architecture en banco a évolué chez les peuples de l'ouest du Soudan qui ont construit des formes rondes perpétuant apparemment celles des huttes²⁹⁹. C'est le cas dans les zones rurales des Haoussa dont les murs des maisons sont en banco et le toit en graminées.

²⁹⁶ Adamou A., 2001, p. 37

²⁹⁷ Willett F., 1998 p. 120

²⁹⁸ Anquetil J., 1979, p. 53

²⁹⁹ Willett F., 1998 p. 120

Ils confectionnent aussi de très jolis greniers ovoïdaux tout en banco rappelant les nids des guêpes maçonnes. Chez le reste des peuples nigérien, les maisons de villages sont réalisées à base de tiges de plantes comme les huttes zarma-songhay et les tentes touareg.

Certaines mosquées sont aussi réalisées en banco. C'est le cas de la mosquée d'Agadez construite au XVI^e siècle par Saint Zakarya ; elle fait partie des plus anciennes avec la mosquée de Tombouctou (XIV^e siècle) et le tombeau des Askia à Gao (XVI^e siècle) ; ils sont de même veine : élevés (le minaret d'Agadez atteint les 27m), de proportions massives et dotés d'un minaret de forme pyramidale et ornés d'échafaudages de bois. On peut aussi citer la récente mosquée de Saléwa (sur le goudron entre Birni N'Konni et Tahoua) ; elle est l'œuvre d'un maçon qui après un voyage en Espagne il y a maintenant une dizaine d'années, s'est inspiré de l'art mozarabite.

Actuellement les mosquées en banco sont largement concurrencées par les mosquées en ciment et généralement construites dans un style et grâce à des dons de l'Arabie Saoudite, comme c'est le cas de la Grande Mosquée de Niamey. Les maisons des riches sont également de plus en plus en dur avec un toit recouvert de tôle. Depuis une dizaine d'années, plusieurs projets de construction sans bois utilisant la voûte haoussa ont tenté de développer un peu partout au Niger ce type de maison, mais ils n'ont pas eu beaucoup de succès, à part auprès des expatriés.

De la peinture murale à la peinture d'enseignes

La pratique de la peinture sur les façades extérieures des maisons existe au Niger depuis la fin du XIX^e siècle. Une décoration de bas-reliefs géométriques peints en blanc, jaune et bleu, parfois rouge accentuait le caractère de cette architecture. On trouve de nombreuses maisons peintes dans la vieille ville d'Agadez et de Zinder. Ces riches demeures étaient celles d'Haoussa prospères. Au Nigeria ces décorations sont plus riches et incluent parfois des éléments modernes tels que des horloges ou des bicyclettes. Actuellement les maisons de banco ne sont presque plus jamais peintes et la peinture est aujourd'hui utilisée pour réaliser les enseignes des magasins en ville.

Les enseignes servent à indiquer à l'extérieur ce que propose la boutique à l'aide d'écritures parfois accompagnées d'un dessin représentant les objets ou le service proposés. La nouveauté dans les peintures d'enseignes est le graphisme utilisé. Il se compose de motifs figuratifs, en particulier sur les enseignes des coiffeurs, où un visage est souvent représenté. Néanmoins l'utilisation de la peinture reste timide au Niger comparée au Nigeria ou encore à la RDC où les bars, les hôtels, les cinémas et les camions sont peints le plus souvent de motifs figuratifs. Au Niger les seuls décors peints sur les voitures sont des inscriptions écrites sur les taxi-brousses du type « on s'en fou la mort » ; certains bars sont peints mais cela est rare. Quant aux hôtels ils sont généralement peints uniformément en bleu piscine.

11. Instruments de musique

Pour terminer, il sera question des instruments de musique mais aussi de la musique en elle-même qui a beaucoup changé depuis ces cinquante dernières années.

Au Niger, « quarante cinq types d'instruments de musique sont fabriqués et utilisés dans la musiques traditionnelle (...) A l'origine ces instruments de musique étaient surtout utilisés dans les ensembles orchestraux des chefs traditionnels à l'occasion des cérémonies ou pour accompagner les louanges des griots. Progressivement les musiciens sont devenus les animateurs des moments de fêtes vécus dans les villages, quartiers ou familles, dans le cadre du calendrier religieux ou des événements de la vie quotidienne (inaugurations, baptême, mariage...). »³⁰⁰

Parmi les instruments classiques les plus connus, on trouve le *goudoua*, grosse percussion utilisée pour les championnats de lutte entre les différentes régions qui ont lieu chaque année au Niger. Les tambours d'aisselles (*kalangou*, *kotcho*, *karangaji*, *harré*), qui sont frappés avec une baguette de bois recourbée sont toujours utilisés chez les Zarma-Songhay et chez les Haoussa lors des fêtes, de même le *kazagui* percussion suspendue au cou, de même que l'*agaïta*, hautbois et les luths à une ou plusieurs cordes (*gogué*, *kountigui*, *gouroumi*, *molo*). Le *kourkoutou* ou *tendé*, mortier recouvert de peau, accompagne les chants des femmes touareg de même que la calebasse retournée. L'*inzad*, violon touareg, est par contre rarement utilisé à part par quelques vieilles femmes. Le tambourin en pot et décoré à la manière des *bata* est utilisé exclusivement pour la fête annuelle agadézienne du *Bianou*, célébrant l'arrivée du premier sultan d'Agadez dans la ville. La *sarewa* est une flûte en tige de sorgho à quatre trous entourée de lanières de cuir avec souvent un pavillon en calebasse³⁰¹ utilisée par les Peul. Actuellement on en trouve en tuyau de plastique troué de quatre trous. Il y a aussi un petit instrument à lamelles qu'on appelle *guidiga*. Il est fait en bois évidé ou d'une boîte de sardines surmonté de lamelles d'acier et serait utilisé par les jardiniers de l'Aïr pour passer le temps. Les calebasses en forme de tubes et ouvertes aux deux extrémités appelées *shantou* (en Haoussa) sont utilisées comme percussions par les femmes lors de la cérémonie du henné pour la jeune mariée. On en joue en bouchant la plus petite ouverture avec la main et la plus grande avec le mollet de la jambe gauche³⁰²

Tous ces instruments sont de moins en moins joués lors des festivités en ville, car les citadins préfèrent, pour les fêtes de la vie quotidienne, faire appel aux « orchestres modernes » composés au minimum d'une batterie, d'une basse et d'une guitare électrique. Ces musiciens jouent ce qu'on appelle la musique tradi-moderne comme le groupe Mali yaro très prisé à Niamey pour animer les fêtes. Ce genre musical nigérien qu'on retrouve joué dans tout le sud du Niger fait partie du mouvement musical appelé Pop Sahélienne dont les initiateurs sont les

³⁰⁰ Les 100 plus beaux objets du Niger, 2005, p.20

³⁰¹ Adamou A., 2001, p.45

³⁰² Les 100 plus beaux objets du Niger, p. 20

musiciens maliens comme Oumou Sangaré et le défunt Ali Farka Touré, ainsi que les musiciens sénégalais et gambiens comme Youssou N'Dour. Ce style musical est né dans les années 1960/70 en Afrique de l'Ouest. Alors qu'à cette époque la musique cubaine envahissait les bars des capitales africaines, certains pays d'Afrique de l'Ouest s'engagèrent dans une campagne pour le retour à "l'authentique" en encourageant les musiciens à garder leurs racines africaines dans leur musique moderne. Ainsi beaucoup d'entre eux utilisèrent les histoires et les mélodies du passé pour les remanier dans une version actualisée.

Un autre mouvement musical est né cette fois chez les Touareg dans les années 1970. Il s'agit d'un nouveau style de musique né lors de la *Teshumara*. « A l'intérieur des casernes libyennes ou des camps d'entraînement qu'ils (les *Ishumar*) ont organisés eux-mêmes (...). Ils ont (...) formé des orchestres modernes avec des instruments électriques »³⁰³. La musique touareg moderne qui s'inspire du blues (lui même influencé par la musique africaine) se joue avec une ou plusieurs guitares, parfois une basse et des percussions. Les chants parlent des événements et des héros de la rébellion touareg de 1992. Le plus connu de ces musiciens est Abdallah Oumbadougou, qui est l'initiateur d'une école de musique à Agadez.

³⁰³ Hawad, 1991, p.135

ANNEXE II

Corpus

Le corpus est disponible en version PDF, sur le CD Rom présent à la fin des annexes.

Il est divisé en 11 parties :

Part.1 : Antiquités et arts de reproduction :	Photos 1 à 74
Part.2 : Bijoux montés pour les Occidentaux :	Photos 75 à 94
Part.3 : Bijoux touareg :	Photos 95 à 209
Part.4 : Autres objets en métal :	Photos 210 à 222
Part.5 : Textiles :	Photos 223 à 242
Part.6 : Objets en bois et en calebasse :	Photos 243 à 256
Part.7 : Poteries :	Photos 257 à 275
Part.8 : Sparteries touareg :	Photos 276 à 286
Part.9 : Maroquineries :	Photos 287 à 357
Part.10 : Nouvelles techniques :	Photos 358 à 486
Part.11 : De l'exotisme à la modernité :	Photos 487 à 606

ANNEXE III

Données sur les touristes et les expatriés français

<u>Guide d'entretien</u>	
Thèmes	Questions
<u>Appréciation des objets d'artisanat d'art nigérien</u>	<p>1° Quels sont les objets du Niger qui vous plaisent ?</p> <p>2° Quels sont les objets qui vous déplaisent ?</p> <p>3° Plus précisément, je vais vous citer différents domaines artisanaux et vous me direz quels objets vous plaisent dans ce domaine précis :</p> <p>I Travail du cuir (maroquinerie, cordonnerie, gainerie)</p> <p>II Poterie</p> <p>III Calebasse</p> <p>IV Vannerie</p> <p>V Textile (habit, tissage, broderie, teinture, batik)</p> <p>VI Objets et bibelots en métal (hors des bijoux et des armes)</p> <p>VII Objets en matériel de récupération</p> <p>VIII Travail du bois (cuillères, statuettes)</p> <p>IX Armes</p> <p>X Bijoux (en métal, en cuir, en perle...)</p> <p>XI Instruments de musique</p> <p>XII Objets en pierre de talc</p> <p>XIII Peintures sur toile (ou autres supports)</p> <p>XIV Antiquités (armes, bijoux, pierres préhistoriques...)</p> <p>XV Les objets de la vie quotidienne (braseros, théières, chèches...)</p> <p>4° Quelles critiques, en général, pouvez vous faire à l'artisanat nigérien ?</p> <p>5° Selon vous, quels sont les atouts de l'artisanat du Niger ?</p> <p>6° Quels sont les objets que vous avez acheté et à quels endroits ?</p>

<u>Image de l'artisanat d'art du Niger</u>	<p>7° Quand vous avez acheté ces objets avez vous fait attention à la qualité</p> <p>8° Selon vous, quelle est la définition de qualité?</p> <p>9° Le fait qu'un objet nigérien soit authentique est il important pour vous ?</p> <p>10° Pour vous, quelle est la définition d'authentique?</p> <p>11° Trouvez-vous l'artisanat du Niger trop répétitif ?</p> <p>12° Selon vous, quelle est la définition de répétitif ?</p> <p>13° Avez vous remarqué que certains objets notamment les bijoux sont signés par l'artisan ?</p> <p>14° Trouvez vous le fait que l'artisan signe son œuvre important ?</p> <p>15° Trouvez vous que les objets d'artisanat du Niger sont identiques aux autres objets africains que vous connaissez?</p>
<u>Connaissance de l'art africain</u>	<p>16° Est ce que vous vous intéressez à l'art africain en général. Comment ça vous est venu ?</p> <p>17° Possédez vous des objets d'art ou d'artisanat africain chez vous (autres que ceux du Niger)?</p> <p>18° Si oui, combien environ?</p> <p>19° Où les avez vous eut ?</p> <p>20° Qualifiez vous les objets que vous possédez :</p> <p>a) D'antiquités</p> <p>b) D'objets contemporains (actuels)</p> <p>c) Les deux</p> <p>d) Ne sais pas</p> <p>21° Diriez vous que vous êtes un collectionneur d'art africain ?</p> <p>22° Collectionnez vous des objets d'autres continents</p> <p>Si oui lesquels (objets océaniques, asiatiques, et/ou européens)</p>
<u>Appréciation des lieux d'achat du Niger</u>	<p>23° Avez vous été :</p> <ul style="list-style-type: none"> - au Château I à Niamey ? - au Petit Marché à Niamey ? - dans le quartier de la mosquée d'Agadez ? <p>24° Que pensez-vous de ces endroits ?</p> <p>25° Dans quels centres artisanaux du Niger avez vous été?</p>

	<p>26°Que pensez-vous de ces endroits ?</p> <p>27°Si les vendeurs nigériens d'objets d'art étaient moins pressants diriez vous que vous achèteriez :</p> <p>a) Plus d'objets</p> <p>b) Moins d'objets</p> <p>c) Cela ne changerait rien</p> <p>28°Avez vous plus tendance à acheter quand les prix sont indiqués ?</p>
--	--

Profils des personnes interrogées

Profils généraux

Genre	Classe d'âge	Touristes français	Expatriés français	TOTAL
Femmes	18-35 ans	3	3	6
	36-75 ans	3	3	6
Homme	18-35 ans	3	3	6
	35-75 ans	3	3	6
TOTAL		12	12	24

Profils des touristes interrogés

Genre	Classe d'âge	Touristes individuels	Touristes en groupe	TOTAL
Femmes	18-35 ans	1	2	3
	36-75 ans	2	1	3
Hommes	18-35 ans	1	2	3
	36-75 ans	2	1	3
TOTAL		6	6	12
Sur-échantillon		1 touriste de longue durée		

Profils des expatriés interrogés

Genre	Classe d'âge	Secteur privé	Secteur de la coopération au développement (lutte contre la pauvreté)	Secteur de l'éducation et culturelle	Secteur administratif et militaire (employés de l'ambassade et militaires)	TOTAL
Femmes	18-35 ans	1 Employée d'une agence de voyage	1 Chercheuse IRD	1 Institutrice	--	3
	36-65 ans	--	1 Chef de projet dans le secteur de l'éducation	--	2 - Employée du consulat - Employée du Service de Coopération et d'Actions Culturelles	3
Hommes	18-35 ans	1 Chef d'une petite entreprise	1 VP dans le secteur de l'hydraulique	1 Professeur de lycée	--	3
	36-65 ans	1 Chef d'entreprise	--	1 Bibliothécaire du CCFN	1 Gendarme	3
TOTAL		3	3	3	3	12

Photos



Photo 1 : 4*4 au départ de l'aéroport d'Agadez



Photo 2 : Touristes et chasse-touristes, Place de l'hôtel de l'Aïr



Photo 3 : Chambre à coucher, maison d'expatriés à Niamey



Photo 4 : Salon, maison d'expatriés à Niamey

RESUME

L'art « touristique » est une forme d'art à but commercial distribué dans le pays hôte pour la consommation des touristes et représentant des images stéréotypées du pays visité et de sa nation.

Ce qu'on appelle les arts « touristiques » africains diffèrent des arts touristiques occidentaux en trois points. Tout d'abord il s'agit essentiellement d'une production locale, souvent réalisée par des petites structures de production comme l'atelier. De ce fait le producteur d'objets « touristiques » africain a souvent la possibilité de rencontrer directement l'acheteur étranger et, il peut alors l'interroger pour tenter d'identifier ses goûts et ses envies. Par cet échange symbolique esthétique, l'acheteur étranger participe à l'introduction de nouveaux matériaux, formes et techniques dans la création d'objets. Deuxièmement, les objets issus de cet échange sont hybrides car influencés par les goûts des étrangers qui sont, et c'est là la dernière particularité, dans leur grande majorité des Occidentaux.

Mais, ces consommateurs occidentaux que les spécialistes du sujet ont trop facilement jugés comme étant des « touristes » ne sont pourtant pas uniquement des voyageurs de passage mais aussi des expatriés et des consommateurs en Occident. De ce fait les arts « touristiques » africains ne peuvent être exclusivement abordés comme un révélateur des goûts des touristes pouvant intéresser certaines problématiques révélées par la sociologie du tourisme mais doivent plutôt être appréhendés comme un révélateur des rapports entre l'Occident et le reste du monde.

TITRE EN ANGLAIS

« ‘Tourist’ Art in Africa and Western Consumers : The Case of Arts and Crafts in Niger »

MOTS-CLES

Art touristique, art d'aéroport, art de souvenir, Niger, Touareg, Haoussa, Zarma-Songhay, Occidentaux, touristes, expatriés, exportation, commerce, artisanat, innovations, bijoux, maroquinerie, poterie, vannerie, calebasse, esthétique, design, goût, expertise, modernisation, projets de développement, mode ethnique, commerce équitable

DISCIPLINE

Histoire de l'art

UFR

UFR d'histoire de l'art et d'archéologie
Centre Michelet
3, rue Michelet
75006 Paris.